Janvier

Juillet 2012

QUES–TIONS D'ARTIS–TES

N° III

Création contemporaine au Collège des Bernardins

– 2 euros –

□ : Michel Blazy, *Fontaine de mousse*, 2007. Poubelles, bain moussant, compresseur, tuyaux. Dimensions variables
Vue de l'exposition *On the metaphor of growth*, Kunthaus, Bâle, 21 mai - 10 juillet 2011. Courtesy art: concept, paris
○ : Meredith Monk © Jessie Froman
□ : Eszter Salamon, *Dance for Nothing* © Alain Roux

Collège des Bernardins

Président
Mgr Jérôme Beau

Directeur :
Michel de Virville

Directeur de la programmation :
Hervé de Vaublanc

Secrétaire générale :
Fabienne Lesieur

Directeur du pôle de recherche :
Père Antoine Guggenheim

Responsable du département « La parole de l'art » :
Jérôme Alexandre

Chargées de mission culturelle :
Marie Bareaud
Domitille Chaudieu
Zoé Noël

Chargée de la musique classique :
Véronique de Boisséson

Directrice de la communication :
Axelle Boussion

Chargée de communication :
Élise Besnard

—

20, rue de Poissy ~ 75005 Paris
Tél : 01 53 10 74 44
www.collegedesbernardins.fr

Conseiller artistique pour la création contemporaine au Collège des Bernardins :
Jean de Loisy

Chargé des arts plastiques :
Alain Berland

Chargée des arts vivants :
Yvane Chapuis

Chargé des musiques nouvelles :
David Sanson

Coordination :
Jean-Baptiste de Beauvais

Remerciements :
Marcella Lista

—

Secrétaire d'édition :
Séverine de Volkovitch

Conception graphique :
Thomas Petitjean ~ Hey Ho

Réalisation :
Éditions Particules
www.editions-particules.com

Impression :
Geers Offset

Dépôt légal à la parution
ISSN 2116-0163

Tous droits de reproduction réservés

Multiplier les regards — Traverser les frontières

Hervé de Vaublanc

Les artistes nous mettent en situation de recherche active ; chaque nouveau langage invite à une remise en cause de nos repères, une autre relation à nous-mêmes. Il faut parfois accepter de repartir de zéro pour comprendre une démarche et se jeter dans l'inconnu pour découvrir des trésors.

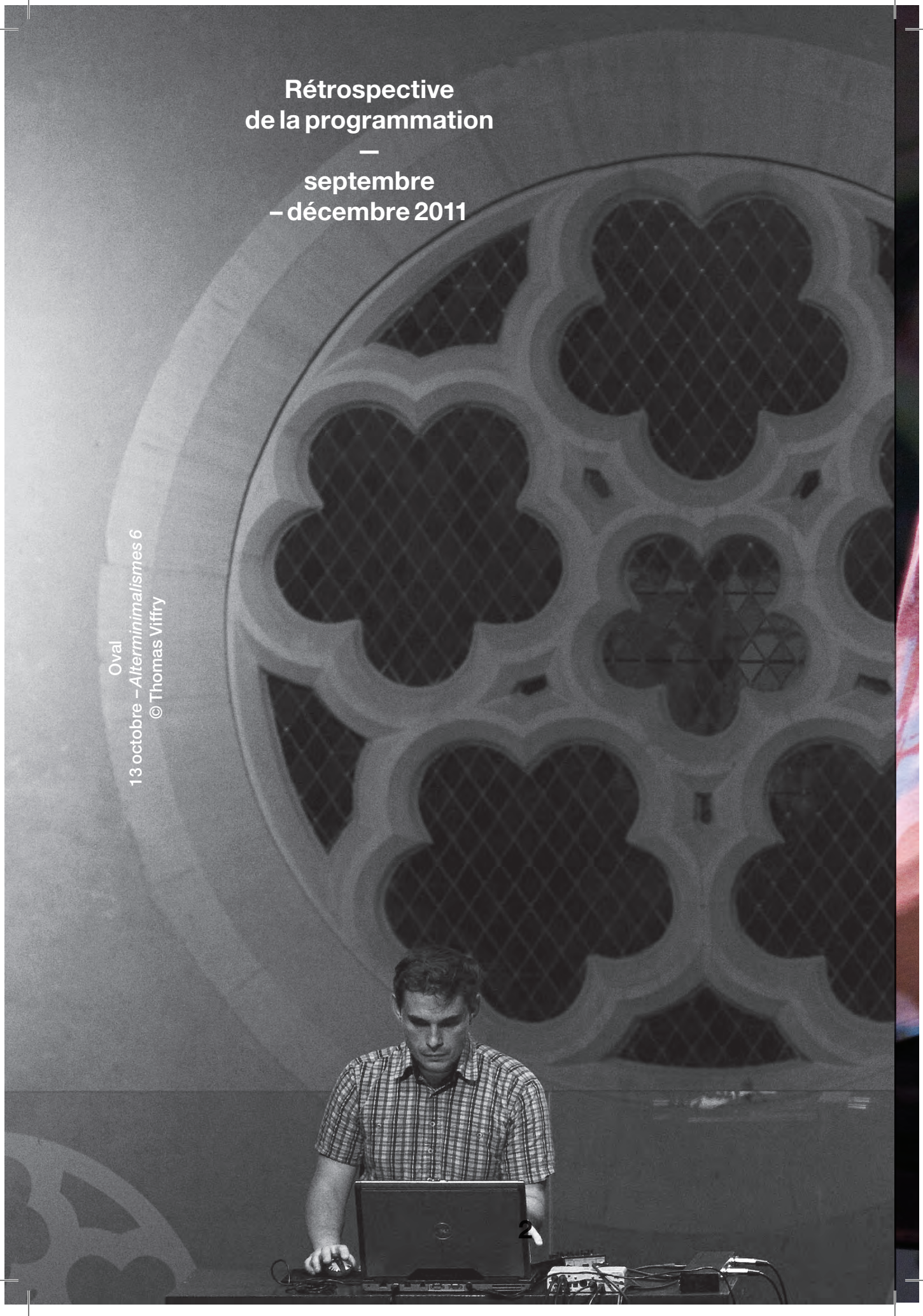
Ce premier semestre 2012, Questions d'artistes déploie de nouveaux horizons d'investigations. Pour l'art vivant, Yasmin Rahmani et Loïc Touzé remontent aux sources du Hip-Hop, Eszter Salamon chorégraphie une conférence de John Cage, Virginie Colemyn et Grégoire Monsaingeon réinvestissent l'œuvre de Paul Claudel, tandis que la galerie d'autoportraits vocaux de Grand Magasin met en scène le rapport des jurés à un candidat.

Dans le domaine des arts plastiques, Céleste Boursier-Mougenot crée, sur un mode multimédia méditatif, un dialogue entre intérieur et extérieur que Michel Blazy poursuit en portant un autre regard sur l'environnement. En écho à ces problématiques, Jan Kopp présente dans un petit film d'animation une vision urbaine poétisée et Tania Mouraud invite au décryptage d'une sentence intime et douloureuse.

Cette recherche se traduit musicalement : le cycle « Alterminimalismes » ouvre de nouveaux champs avec le Quatuor Béla, Centenaire+KingQ4, Rova Saxophone Quartet, Meredith Monk, Garth Knox en trio, Eyeless In Gaza, et entre en résonance avec les invités de la musique classique.

D'une discipline à l'autre, Questions d'artistes démontre comment le travail des artistes se fait en nous immergeant dans une recherche qui toujours se fait en partage, incitant à multiplier les regards et traverser les frontières, nos frontières.

Rétrospective de la programmation — septembre – décembre 2011



Oval
13 octobre – *Alterminimalismes 6*
© Thomas Viffry

Rachel Grimes
13 octobre – *Alterminimalismes 6*
© Thomas Viffry

Patrick Bernier et Olive Martin, *Plaidoirie pour une jurisprudence*
19 octobre
© D.R.

Momus, *In Famous Carousel*
3 novembre
© Vinciane Verguethen

Daniel Darc
7 décembre – Monstres sacrés 1
© Laurence de Terline

Origami Bøe, *In Famous Carousel*
3 novembre
© Vinciane Verguethen

Rémy Héritier, *Une étendue*
10 novembre
© Domitille Chaudieu

Judith Scott, *Objets secrets*
12 octobre – 18 décembre
© D.R.

Évariste Richer, *Cumulonimbus Capillatus Incus*
12 octobre – 18 décembre
© Élise Besnard

William Wheeler, *Without You I Am Nothing*
16 décembre
© Stefan Pente

Laurent Derobert, *Fragments de mathématiques existentielles*
11 octobre – 18 décembre
© Élise Besnard

QUES–TIONS D'ARTIS–TES

Editorial
p. 1

Rétrospective de la programmation septembre - décembre 2011
p. 2

Musique
Centenaire – Un rock sans âge
David Sanson
p.16

Musique
Quatuor Béla – L'art de la fugue
David Sanson
p.18

Musique
Michaël Levinas – Autres rituels
Marie-Aude La Batide-Alanore
p.20

Arts Plastiques
Céleste Boursier-Mougenot – Space on Air
Lucille Uhlrich
p.23

Arts Plastiques
Jan Kopp – Une production en négatif
Alain Berland
p.28

Arts vivants
Bilan de compétence – Conversation avec Grand Magasin
Yvane Chapuis
p.30

Musique
Rova – Saxo spatial
Guillaume Belhomme
p.34

Arts vivants
Dance for nothing – Entretien avec Eszter Salamon
Yvane Chapuis
p.36

Arts Plastiques
Michel Blazy – Bouquet final
Valérie Da Costa
& Alain Berland
p.40

Arts Plastiques
Tania Mouraud – Les contreformes
Alain Berland
p.44

Arts vivants
Claudel architecte
Entretien avec
Virginie Colemyn
& Grégoire Monsaingeon
p.46

Musique
Meredith Monk – Magie Ancienne
David Sanson
p.50

Musique
Eyeless in Gaza – La paix des profondeurs
Matthieu Loire
p.54

Musique
Garth Knox – Transports amoureux
David Sanson
p.56

Arts vivants
Loïc Touzé & Yasmin Rahmani – Gomme
Yvane Chapuis
p.58

Programmation du Collège des Bernardins
p.62

N° III

Centenaire
—
Un rock sans âge

Entretien
David Sanson

Déployant avec un enthousiasme juvénile une maturité hors d'âge, le groupe Centenaire produit une des musiques qui, sans jamais chercher à coller à son époque, est l'une des plus inspirées qui se composent aujourd'hui. Avec KingQ4, le trio improvise un rock répétitif à la fois primal et cultivé.

David Sanson (DS) : Comment définiriez-vous vos musiques respectives ? Et comment celle de Centenaire a-t-elle évolué depuis le départ d'Orval Carlos Sibelius en 2009 ?

Damien Mingus (DM) : KingQ4 est un projet de musique électronique, très mélodique et rythmique, qui a débuté vers l'an 2000. Son disque est le tout premier publié par le label Clapping Music. Il a depuis fait paraître plusieurs maxis et vidéos. Mais Bertrand Groussard est aussi un batteur qui a joué dans plusieurs formations différentes (Matt Elliot, Encre, The Konki Duet…) et qui a aussi un nouveau projet, sous le nom de J&Y.

Avec Centenaire, nous avions démarré le groupe avec l'idée de faire une sorte de rock baroque : utiliser des instruments tels que le charango, le violoncelle, une guitare à 12 cordes… Nous étions alors très influencés aussi bien par le post-rock que par le folk progressif anglais de Pentangle ou Robert Wyatt, mais aussi par la musique baroque : Marin Marais, Sainte-Colombe, John Dowland. Après le départ de Orval, le guitariste, nous avons décidé de rester en trio et de voir ce que ça donnerait. On a échangé nos rôles (le batteur est devenu guitariste, le violoncelliste batteur…) et continué à travailler comme on l'avait toujours fait : en improvisant et en enregistrant systématiquement tout ce que nous faisions, sélectionnant ensuite ce qui nous plaisait. Et le résultat était beaucoup plus rock, voire *noise*. Cela dit, si la forme a changé, le fond est le même, et je pense que l'on retrouve tout a fait la « patte » de Centenaire. Le nouveau disque est enregistré et il devrait sortir courant 2012.

DS : On a parfois parlé de minimalisme à votre propos : qu'en pensez-vous ? Qu'évoque pour vous ce terme – et la musique des compositeurs minimalistes américains ?

DM : Aussi bien pour KingQ4 que pour Centenaire, les minimalistes américains ont été une vraie influence, que ce soit Terry Riley, Morton Feldman ou, évidemment, Steve Reich. Pour Centenaire, l'approche minimaliste, aussi bien dans les compositions que dans le choix des instruments, est un choix de départ, une esthétique qui nous a servi de contrainte.

Il est vrai que pour toute la génération de musiciens dont nous faisons partie, la rencontre avec le minimalisme a été à la fois déterminante et très logique : il y a un lien entre ces musiques, la musique électronique et le post-rock des années 1990. Les cycles et la répétition de motifs très mélodiques chez Reich sont des procédés très facilement « adaptables » et une vraie source d'inspiration, notamment dans les musiques électroniques. On peut aussi faire des liens entre le rock psychédélique et la musique de Terry Riley par exemple… Ces approches de la répétition et des cycles influent parfois sur notre musique, mais aussi sur l'utilisation d'instruments particuliers : orgues, marimbas, shakers… On ne cache pas que tout cela fait partie de notre bagage musical !

DS : Quel est le principe de cette réunion entre Centenaire et KingQ4 ? Comment travaillez-vous ?

Biographies

Centenaire a été formé en 2006 par trois figures phares de la scène rock indépendante parisienne : Damien Mingus (My Jazzy Child), Aurélien Potier et Orval Carlos Sibelius, bientôt rejoints par Stéphane Laporte (Domotic) à la fin de l'année 2006. Ensemble, ils composent une musique qui oscille entre pop baroque, folk progressif et rock féerique, proche de l'univers de Robert Wyatt et de l'École de Canterbury : un univers musical au départ très minimal (violoncelle, guitare, charango et voix), mais que sont venus étoffer de nombreux autres instruments, pour la plupart acoustiques, comme en témoignent les deux albums publiés par Centenaire pour le label Chief Inspector. Depuis le départ d'Orval Carlos Sibelius, fin 2009, le groupe continue sous forme d'un trio.

www.centenaire.net

Bertrand Groussard, alias KingQ4, est une figure singulière de l'underground musical français. Enregistré en plein dans le creux de la vague entre la première et la deuxième vague French Touch, son premier album, convoquant autant les mélodies enfantines de François de Roubaix que la polyrythmie de la musique africaine ou les envolées solaires de Steve Reich, est considéré comme une des pierres angulaires de l'electronica « made in France ». Après une poignée de concerts, il endort pourtant un temps la musique en solitaire, se consacrant plus volontiers à la musique des autres en tant que batteur (Encre, The KonkiDuet, Matt Elliot…), ou au sein de projets comme Arafight, Section Amour et J&Y.

http://kingq4.free.fr

Centenaire avec KingQ4
© D.R.

DM : Nous nous connaissons depuis longtemps, et cela correspondait d'abord à une envie de rejouer ensemble, depuis notre concert donné en 2010 à l'Udo Bar, à Paris. Ce concert avait été enregistré et le résultat paraît ces jours-ci sous forme d'un vinyle, *Asper#2*, que nous partageons avec un artiste de musique électronique, Guido Möbius, dans une collection initiée par le label Dokidoki et l'Udo Bar. Comme l'expérience nous avait beaucoup plu, on a continué à jouer et enregistrer ensemble.

Ce sont des improvisations, avec KingQ4 en deuxième batteur. Une approche très brute et directe, jouant sur les textures, le bruit, les amplis… Nous sommes notamment assez influencés, il faut bien l'avouer, par This Heat, un groupe immense qui mêle musique tribale, expérimentale, pop… tout ce qu'on aime ! L'idée n'est évidemment pas de livrer une copie de leur musique, mais disons que nous appréhendons ces improvisations suivant des critères comparables.

DS : Quel regard portez-vous sur la scène rock actuelle, et quelles musiques écoutez-vous ?

DM : On écoute vraiment beaucoup de choses différentes, même si on vient tous, plus ou moins, du rock. Mais quand on aime la musique en 2011, il est difficile de se contenter d'un seul style : nous écoutons pas mal de rock, mais aussi de la musique électronique dans la lignée du label Warp, du jazz, du metal… En même temps, cette profusion de musiques et de groupes est quelquefois un peu effrayante : les différentes micro-modes génèrent beaucoup de très mauvaises choses, il faut l'avouer. Aussi revenons-nous souvent à nos « valeurs sûres » à nous : This Heat, les Beatles, Sonic Youth, John Coltrane, Morton Feldman, le Velvet Underground, Thee Oh Sees, Broadcast, pour n'en citer que quelques-unes…

–
Centenaire + KingQ4
en concert dans le cadre du cycle
« Alterminimalismes »,
avec le Quatuor Béla (lire p. 18)
–
Dans le grand auditorium
le 12 janvier à 20h

Quatuor Béla
—
L'art de la fugue

Entretien
David Sanson

Le Quatuor Béla excelle à s'échapper des sentiers balisés de la musique « classique » pour mieux redonner à celle-ci toute sa place dans le monde d'aujourd'hui. En témoigne des concerts souvent hors normes, d'une intensité et d'une inventivité peu communes.

David Sanson (DS) : Comment avez-vous décidé de former le Quatuor Béla ? Que recherchez-vous ?

Quatuor Béla (QB) : Les instrumentistes à cordes sont rarement des animaux solitaires et cherchent à se regrouper souvent. Peut-être avons-nous acquis dans nos gènes, par une pratique ancestrale de l'orchestre, ce besoin de faire du son à plusieurs. Nous étions amis et c'est assez naturellement que nous nous sommes « ligués » tous les quatre lorsque l'envie nous est venue, après nos études, de défendre aussi le répertoire moderne : l'amitié est importante, je crois, car la discipline particulièrement exigeante du quatuor à cordes ne résiste pas à un assemblage qui serait uniquement professionnel.

Nous cherchons à chercher, à voir si la terre est ronde. Tant que le bateau ne tombe pas dans le gouffre, on rame !

DS : Le Quatuor fait la part belle à la musique de l'après-guerre et à la création : pourquoi cette orientation ?

QB : Nous jouons en effet ce répertoire pour des raisons qui semblent évidentes : artistiquement, socialement, politiquement, philosophiquement et enfin humainement, il est plus vital de jouer des œuvres de créateurs vivants ou récents que de jouer les splendeurs du passé. L'un n'excluant pas l'autre, évidemment. Mais aujourd'hui la proportion de diffusion est dramatiquement en faveur des grands « classiques », au point de rendre la musique d'aujourd'hui marginale ! Ce qui est un non-sens problématique.

Nous avons la chance d'avoir un compositeur parmi nous quatre : Frédéric Aurier. C'est avec beaucoup de fierté que nous jouons ses compositions. Elles s'inscrivent dans la belle diversité des esthétiques d'aujourd'hui, diversité que nous tentons de défendre dans son ensemble, sans trop nous encombrer d'idéologies sectaires.

DS : Vous donnez des concerts atypiques, vous multipliez les projets transversaux, avec Jean-François Vrod ou le musicien malien Moriba Koïta… L'idée de « dépoussiérer » l'image de la musique classique vous préoccupe-t-elle ? Que retirez-vous de ces expériences ?

QB : Ce n'est pas exactement ça, car encore une fois nous ne nous plaçons pas en opposition par rapport à l'univers de la musique classique, et les grandes œuvres fondatrices ou révolutionnaires du passé ne seront jamais poussiéreuses. En outre, la meilleure façon de les faire entendre est certainement le cadre du concert traditionnel tel qu'on le conçoit encore de nos jours. Si nous avons exploré (et beaucoup l'ont fait avant nous) de nouvelles formes de représentation, c'est que les enjeux contenus dans les œuvres récentes nous poussent souvent à le faire. En effet, on n'écrit plus aujourd'hui de la musique pour les mêmes raisons qu'hier, ni pour le même public, ni dans le même but. Il est donc normal et important de faire évoluer les formes de restitution.

Ce que l'on retire des multiples expériences dans ce domaine est la sensation de participer modestement

Biographie

Fondé en 2003, le Quatuor Béla est composé de quatre jeunes musiciens lyonnais issus des CNSM de Lyon et Paris : Julien Dieudegard, Frédéric Aurier, Julian Boutin, Luc Dedreuil. Ils se sont rassemblés autour du désir de défendre le répertoire contemporain (Ligeti, Crumb, Scelsi, Dutilleux…) et la création sous toutes ses formes : musique mixte, improvisation, théâtre musical, commandes). Ils se produisent sur des scènes emblématiques de la musique d'aujourd'hui, telles que la Biennale Musique en scène, les festivals Why Note, Les Musiques ou Musique Action, le GMEA… Leur désir naturel de rencontres les amène à travailler avec des artistes d'horizons parfois éloignés : Jean-François Vrod, Albert Marcœur, Anne Bitran, Fantazio, Moriba Koïta… De ces collaborations sont nées des spectacles, un disque, des concerts, des projets (*Retour sur le Coissard Balbutant*, *Travaux pratiques*, *Machina Mémorialis*, *Impressions d'Afrique*…). Convaincus que l'expression savante contemporaine doit jouer un rôle primordial, voire fédérateur, auprès de toutes les musiques vivantes et neuves, ils participent à des manifestations volontairement hybrides – dont ils sont parfois les organisateurs –, avec des compagnons de route tels que Denis Charolles, Fantazio ou Sylvain Lemêtre, où chacun tente d'entretenir avec le public une relation moderne sincère et sensible. En témoigne notamment le festival Les Nuits d'été, initié en Savoie, tous les étés, par l'altiste Julian Boutin.

www.quatuorbela.com

Quatuor Béla
© Sylvie Friess

à une réflexion globale collective, engagée bien avant nous mais toujours d'actualité, sur le positionnement de l'art dans la société et qui dépasse les contingences trop souvent mercantiles, médiatiques ou mondaines de la sphère du business musical.

DS : Comment concevez-vous les programmes de vos concerts, et comment avez-vous conçu en particulier celui du 12 janvier ? Qu'évoque pour vous le terme de « minimalisme » ?

QB : Nos programmes ne sont pas tous mûrement réfléchis, parfois il s'agit tout simplement de la juxtaposition de pièces que nous aimons (ce qui est une bonne façon de concevoir un programme !). Mais certaines œuvres, comme *Black Angels* de George Crumb ou *Gran Torso* de Helmut Lachenmann, par les secousses bénéfiques qu'elles infligent à nos habitudes musicales, nous imposent de concevoir autour d'elles un « dispositif » sonore afin de les mettre en évidence.

Quant au programme du 12 janvier, il est le fruit de l'intérêt que l'on porte à ce répertoire. Lorsque la demande nous a été faite de réfléchir au « minimalisme » comme fil conducteur d'une série de concerts au Collège des Bernardins, nous avons bien sûr pensé aux pères fondateurs de ce mouvement (John Cage, Morton Feldman), mais aussi à ce qu'il a déclenché chez d'autres compositeurs et dans l'histoire de la musique en général.

Le « minimalisme » est d'abord un mouvement artistique et de pensée qui a apporté une des réponses nécessaires aux affres politiques de la première partie du XX^{e} siècle. C'est d'ailleurs une magnifique occasion de constater, une nouvelle fois, que la création suit toujours son cours aussi sûrement qu'un ruisseau va vers la mer, et qu'il est inutile de s'accrocher en pleurant aux dorures du passé en prétextant qu'on ne fera jamais mieux ! C'est aussi une notion toujours moderne, qui rappelle à l'humain un certain retour à la lucidité et qui impose une économie de moyens dans la production d'objets, qu'ils soient artistiques ou autres. La contrainte et la simplicité sont encore pour longtemps les mamelles fécondes des réflexions et réalisations futures.

—
Le Quatuor Béla en concert
dans le cadre du cycle
« Alterminimalismes »
(œuvres de Glass, Nancarrow,
Feldman, Volans),
avec Centenaire + KingQ4
(lire p. 16)
—
Dans le grand auditorium
le 12 janvier à 20h

Michaël Levinas
—
Autres rituels

Entretien
Marie-Aude
La Batide-Alanore

Biographie

Menant avec une égale réussite un double parcours de pianiste et de compositeur, Michaël Levinas a étudié au Conservatoire de Paris auprès de Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure et Olivier Messiaen. Cofondateur du groupe L'Itinéraire, réunissant les compositeurs de la mouvance dite « spectacle », avant d'être pensionnaire à la Villa Médicis, il se concentre très tôt sur la recherche d'un nouveau langage musical et l'exploration des sonorités musicales. Les œuvres de sa composition sondent les phénomènes acoustiques, tout en se concentrant sur une relation plus abstraite à l'écriture, comme par exemple dans *Appels* (1974) ou, plus récemment, dans son opéra *La Métamorphose* (2011). Pianiste, Michaël Levinas cultive un répertoire qui s'étend de la fin de la musique baroque à celle d'aujourd'hui. Ses enregistrements de l'intégrale des *Sonates* de Beethoven ou du *Clavier bien tempéré*, ses interprétations du grand répertoire romantique et moderne ont été particulièrement salués par la critique. Cette complémentarité entre parcours d'interprète et de composteur se trouve au cœur de son étude originale consacrée aux spécificités acoustiques du piano : le « piano-espace » réinterprète la littérature romantique du piano et sa résonance spatiale, instable et vibrante. Michaël Levinas a été élu à l'Académie des Beaux-Arts en 2009 au siège de Jean-Louis Florentz. Il enseigne au Conservatoire de Paris.

Compositeur inclassable et pianiste reconnu, Michaël Levinas ne cesse de sonder les mystères du timbre et du son. Sous le titre « Claviers en miroirs » et avec la complicité de Pierre Hantaï, Alain Planès et l'ensemble Le Balcon, il invite, le temps de deux soirées confrontant plusieurs siècles de facture instrumentale, à explorer d'autres manières de vivre la musique.

Marie-Aude La Batide-Alanore (MLBA) : Qu'est-ce qui vous a donné l'envie de vous produire en concert au Collège des Bernardins?

Michaël Levinas (ML) : Il y a une histoire de la spiritualité au Collège des Bernardins. La rencontre avec le Père Antoine Guggenheim a été déterminante. C'est dans ce lieu exigeant que j'avais envie d'interpréter des musiques selon des modalités qui pourront, je crois, être reçues, certes par un public mélomane large, mais aussi par un cercle plus restreint, celui qui se soucie de certaines interrogations liées à l'écriture musicale aujourd'hui. Au Collège des Bernardins, j'ai pensé que l'on pouvait recréer une concertation musicale sans reproduire la seule écoute souvent codifiée des salles traditionnelles.

MLBA : Cela semble vous préoccuper d'échapper aux rituels de la vie musicale traditionnelle…

ML : Je ne suis pas étranger au rituel, je ne cherche pas à y échapper. Mais je sens que la véritable écoute des œuvres oblige parfois à des évolutions. Le récital de piano que nous connaissons et aimons certes a été inventé au XIXe siècle ! Je l'avoue, la dimension religieuse des Bernardins m'inspire et je sens bien que les évolutions musicales d'aujourd'hui nécessitent d'exprimer parfois les messages des sons différemment.

MLBA : Comment est née cette idée de bâtir un concert autour des timbres du clavier ?

ML : Ce concert participe d'une réflexion et d'une manière de « jouer ensemble » que je pratique avec Pierre Hantaï, et je suis content d'y avoir invité le pianiste et piano-fortiste Alain Planès pour donner à entendre certaines œuvres sur instruments modernes et lutheries historiques. En ce qui me concerne, j'ai toujours été à l'écoute du piano moderne, mon instrument en tant que concertiste et compositeur. Le piano, son clavier, sa caisse de résonance, ses cordes sympathiques, sa vélocité inouïe, son répertoire, tout cela a formé à la fois ma vie d'interprète et de compositeur : le « piano-espace ». En tant que compositeur, cet instrument moderne a suscité chez moi des intuitions sonores. Elles ont déterminé mon écriture. Mais je recherchais en tant que pianiste et compositeur les différentes étapes organologiques de cet instrument que j'entendais toujours dans le piano moderne et son répertoire historique.

Je connais les recherches musicologiques du XXe siècle sur l'époque baroque, mais pour moi, il y avait une nécessité musicale de faire rencontrer un peu différemment aujourd'hui ces répertoires du clavier et de déplacer un peu la problématique. Je crois que la syntaxe du système tempéré, la hiérarchie tonale, les invariants, nous révèlent une part des fondements des musiques du XVIIe et XIXe siècle. C'est sur ces fondements qu'il faut aussi lire les traités de l'époque.

Michaël Levinas
© D.R.

MLBA : Clavecin, pianoforte, piano : quels seraient les « atouts » de ces trois instruments pour servir la musique de Bach ?

Ce serait le fait que ces trois instruments la servent et la transmettent. Tous les instruments ne se ressemblent pas, mais il y a dans la musique de Bach quelque chose qui me paraît fondamental et troublant pour le musicien du XIXe siècle : cette musique du baroque tardif tend à se structurer sur et par les échelles tempérées, les gammes avec ses hauteurs précises, qui sont en réalité des invariants. Le message musical de Bach est transmissible. On peut déchiffrer et transmettre en son le message de cette écriture.

Puis, je voulais mettre en relation cette tradition avec des interrogations plus contemporaines de la création musicale.

MLBA : Vous avez intitulé la deuxième soirée : « Invariables claviers ». L'expression a de quoi surprendre si l'on songe à quel point les factures et sonorités des claviers ont évolué selon les lieux et les époques…

ML : Le clavier est pourtant l'une des interfaces les plus permanentes depuis onze siècles : tous les claviers, quels qu'ils soient, ont exactement la même configuration : ils sont tous fabriqués selon la conformation de la main ; avec des touches noires et des touches blanches en relation avec des échelles, des gammes. C'est très émouvant cette trace de la main.

MLBA : Au programme figure notamment votre *Concerto pour un « piano-espace » n°2.* Comment votre parcours d'interprète enrichit-il votre métier de compositeur ?

ML : J'ai commencé à composer sur un clavier, notamment en tant qu'improvisateur, et alors j'avais toujours le sentiment que ce que j'entendais se situait au-delà de la notation traditionnelle. C'est à ce moment-là que j'ai compris que j'étais un compositeur du timbre et du son. Comment transmettre ces timbres spécifiques que je compose ? Comment noter cette nouvelle écriture. Dans des œuvres telles que le *Concerto pour un « piano-espace »*, le son de l'instrument est exploré et ausculté par les micros et l'informatique, le timbre s'est personnalisé, sous un mode différent de celui des œuvres du XIXe tout en cherchant à révéler les dimensions cachées de l'instrument. La notation du XIXe siècle

est inadaptée en partie. Le langage tempéré et tonal de l'époque était basé sur certains invariants. Cela permettait de décoder et réinterpréter les partitions : les notes écrites sur la portée suffisaient en quelque sorte. Cette problématique – variants/invariants, interprétations et pérennités des œuvres – se trouve donc, quelles que soient les lutheries et le clavier, au centre de ces deux journées.

Ce concert du 20 janvier est l'occasion de recevoir un jeune ensemble exceptionnel et déjà remarqué, Le Balcon. Le Balcon a interprété plusieurs fois ce concerto et sa cadence d'ouverture, sous la direction de leur chef, Maxime Pascal, et avec Alphonse Cemin au piano. Composé de très jeunes solistes d'exception et de nouvelles générations de compositeurs, cet ensemble s'emploie à imaginer une musique d'aujourd'hui qui veut sortir de certaines conventions un peu sécurisées de la musique dite « contemporaine ». Ils s'ouvrent à des horizons culturels à découvrir. Ils savent créer avec la sonorisation et l'équipement informatique des architectures sonores très raffinées, conçues pour les lieux et diverses musiques ; ainsi la nef des Bernardins sera transformée acoustiquement, le 20 au soir, en vibrations d'un « piano-espace ».

MLBA : Votre *Poème battu*, inspiré par le poète Ghérasim Luca, sera donné en création au Collège des Bernardins à cette occasion : comment s'intègre-t-il dans cette thématique des jeux de timbres et de sonorités ?

ML : J'ai une très grande admiration pour le poète Ghérasim Luca. Il y a chez lui un phénomène de la langue oratoire qui appelle immédiatement le chant ou la voix. La manière dont il use des combinatoires et des renversements de mots a été marquée par une sorte de cubisme mélodique, étrange définition certes de la fragmentation des mots et du sens. Cubisme mélodique ! J'ai inventé cette définition paradoxale pour qualifier les analyses célèbres de Messiaen et de Boulez à propos de Stravinski, le contemporain de Braque et Picasso. Le poème est « battu », car tambouriné : d'un côté, ma voix croisée avec de la percussion sur ordinateur semble frapper le poème comme le batteur frappe ses peaux, de l'autre, l'acteur-chanteur parle et chante devant un tambour et bat la langue de Ghérasim Luca en faisant vibrer le timbre du tambour. Un piano va harmoniser par des traits fusés et des arpèges étouffés les vibrations des percussions. J'ai déjà utilisé cette langue française tambourinée dans mes deux derniers opéras, *Les Nègres*, d'après Jean Genet, et le prologue de Valère Novarina, *Je, Tu, Il*, à *La Métamorphose* d'après Kafka.

MLBA : Quel rapport entretenez-vous avec la technologie ?

ML : La technologie me permet de réaliser des intuitions que j'ai pu avoir dans le domaine du travail de la composition. Je fais mes propres sons. Ils ne sont pas toujours des invariants. Peut-être sont-ils difficiles à transmettre. L'interprète sait que le son est essentiel, et pour moi il est primordial. J'aime aussi dans la musique une sorte d'ivresse et de jubilation de la transfiguration, une heureuse métamorphose, ce miracle du son, cette révélation que j'entends au piano. La technologie me l'a souvent apporté. Ma démarche est aussi celle d'un chercheur. Suis-je encore de la génération qui continuerait à rêver à l'avant-garde, à une certaine historicité ? Je préfère plutôt me ranger du côté de ceux, intellectuels, artistes ou scientifiques, qui pensent que la création peut s'envisager comme une possible étincelle du prophétique, celle qui reste tout de même accessible au mortel.

—
« Claviers en miroirs » :
concerts & table ronde
—
Dans la nef, l'ancienne sacristie
& le grand auditorium
Les 19 et 20 janvier à 20h

Céleste Boursier-Mougenot — Space on Air

Lucille Uhlrich

Après avoir été compositeur pour la compagnie de théâtre de Pascal Rambert de 1985 à 1994, Céleste Boursier-Mougenot entreprend de donner une forme autonome à sa musique en réalisant des installations. À partir de matériaux, de situations ou d'objets les plus divers, dont il parvient à extraire un potentiel musical, il élabore des dispositifs qui étendent la notion de partition aux configurations hétérodoxes des matériaux et des médias qu'il emploie, pour générer, le plus souvent en direct, des formes sonores qu'il qualifie de vivantes. Déployé en relation avec les données architecturales ou environnementales des lieux où il expose, chaque dispositif constitue le cadre d'une expérience d'écoute, en livrant à la compréhension du visiteur le processus qui engendre la musique.

Le bruissement du vent converti en ventilation artificielle, la bourse traduite en pianotements feutrés ou encore l'impossibilité d'une harmonie matérialisée dans l'assise d'une chaise… Céleste Boursier-Mougenot détourne les flux et les vibrations de leur environnement de manière à révéler des potentiels mélodiques et harmoniques. Entre ses mains, les signaux électriques tiennent lieu de points de métamorphose et les fréquences frôlent leur propre dérive, prises au piège d'un jeu d'équilibre entre leur diffusion et leur réception.

Son travail de recherche développe des dispositifs sonores qui infiltrent le milieu de l'art contemporain avec la souplesse et la mobilité d'un courant d'air.

« Le travail commence par la rumeur, l'invisible, la propagation, l'altération, la contagion, un développement décalé au cœur des systèmes normés du réel, comme pour infiltrer la vie »[1].

In vivo

« Hacker de la vie »[2], Céleste Boursier-Mougenot expérimente les potentiels du son, joue avec l'instabilité de la diffusion et de la perception sonore pour créer des situations aléatoires, fluctuantes qui ré-encodent l'activité domestique ou les mouvements de la rue. Pour dériver les flux de son environnement, il s'attache à étudier les effets produits par la traduction et les déplacements qu'engendrent les outils de diffusion actuels. Il construit des dispositifs au sein desquels il peut manipuler la circulation de données, créer une boucle ou bien générer un langage à partir d'un autre. Ses expérimentations se focalisent sur le développement de translations ou de filtrages plus ou moins directs qui connectent des formats a priori «disjonctifs»[3] (l'image et le son, le son et l'électricité) dont la mise en circuit crée des environnements par déphasage.

L'installation *Recycle* dérive par exemple son énergie en plusieurs étapes. Des caméras de vidéo surveillance scrutent le bruissement du vent dans les feuilles des arbres, puis le bourdonnement des caméras est converti en lumière par le truchement d'un modulateur lumineux de night club.

Enfin, dans un troisième temps, le signal est traduit en vent artificiel diffusé par un tableau carré de ventilateurs accrochés au mur de l'espace d'exposition. Entre le souffle extérieur et la ventilation intérieure, trois transductions (variations) de signaux électriques. À l'inverse, l'installation *From Here to Ear* expose sans intermédiaire des mandarins juchés sur des guitares sur pieds chromés, étonnants perchoirs couleur crème reliés à des

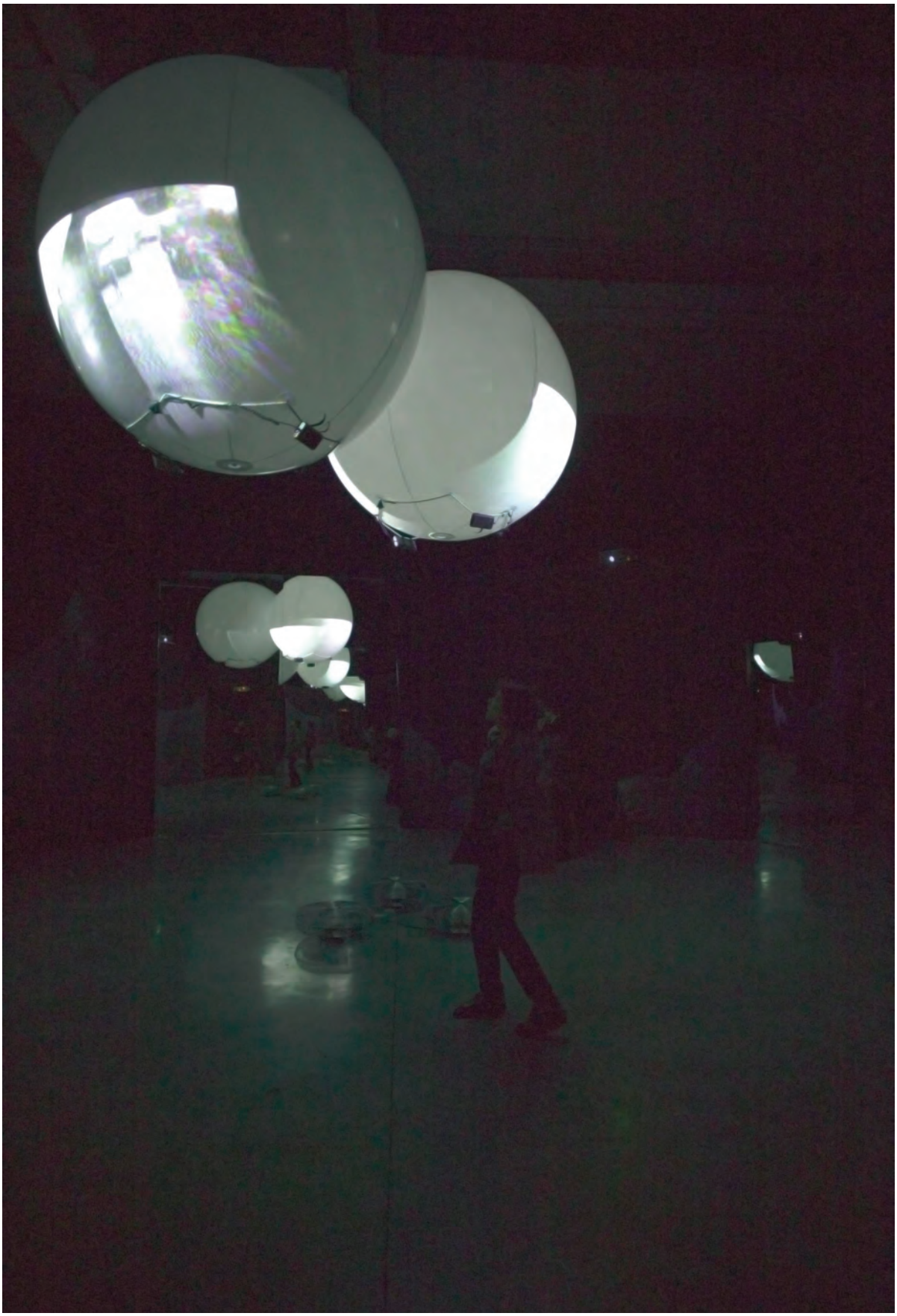
Biographie

Né à Nice en 1961, Céleste Boursier-Mougenot vit à Sète et travaille avec la galerie Paula Cooper, New York et la galerie Xippas, Paris. Il a bénéficié récemment de nombreuses expositions que ce soit à la Barbican Art Gallery (Londres), à La Maison Rouge (Paris), au Musée Chagall (Nice) ou encore au Mori Art Museum (Tokyo).

1— Francois Quintin, "Introduction", Céleste Boursier-Mougenot, *États seconds*, Edition FRAC Champagne-Ardenne, Reims. Analogues, Arles, 2008.

2— Entretien de Christophe Kihm avec François Quintin, "Ajustements", Céleste Boursier-Mougenot, *États seconds*, Edition FRAC Champagne-Ardenne, Reims. Analogues, Arles, 2008

3— Ibid.



Transcom 1, 2010,
Technique mixte, 13 × 13 × 6,50 m. Photographie : F. Lanternier,
Courtesy galerie Xippas

amplis. Les piaillements des oiseaux se mêlent insensiblement aux sonorités heavy et conjuguent l'artificiel et le naturel sans aucun relai. Autre exemple encore de transduction, plus feutrée et énigmatique : la pièce *Index* expose un piano à queue qui traduit en temps réel la bourse en un pianotement élégant et fantomatique. La mélodie instable semble révéler par sa fragilité un cours oublié. Quelles que soient les modalités de leur filtrage, ces dispositifs relient l'extérieur à l'intérieur. Le regard de Céleste Boursier-Mougenot, perché en équilibre sur une corde tendue entre art et musique, embrasse de son surplomb l'art paysager, la phénoménologie, la cosmogonie… De vastes étendues éclairées par la simple mise en circuit de matières sonores. Perçue sous cet angle, l'œuvre semble révéler par fragment la musique totale et infinie des origines. La présence vitale de ces drones nous livre à une question : existe-il un temps réel de la musique ?

Hors Cage

Comme dans un rêve, les dispositifs de Céleste Boursier-Mougenot sont conçus de manière à rendre toute éventualité compatible avec celle qui a précédé et celle qui suivra. Et c'est dans cette continuité que se tient le dispositif : les différents composants de l'installation construisent un appareil qui génère un flux continu, une boucle. Dans ce cadre du dispositif, les sons évoluent de manière délimitée mais non composée : la notion de contrôle propre à la musique ne trouve donc pas son lieu. Mais le dispositif ne se laisse pas pour autant récupérer par la notion d'aléatoire, l'artiste indique d'emblée que l'aléatoire « n'entre même pas en ligne de compte ». L'enjeu est ailleurs : « Il s'agit pour moi de révéler des formes de musiques potentielles et non intentionnelles qui résultent de situations, d'actions et de logiques étrangères à la musique, qu'elles soient animales, machinales ou humaines. Ma démarche s'accomplit par l'élaboration de dispositifs de traduction ou d'amplification conçus pour rendre perceptible les biorythmes et les modulations de phénomènes vivants. »[4]

Captation

Les jeux d'équilibre qu'engagent les dispositifs de Céleste Boursier-Mougenot ne sont donc pas liés à un référencement historique mais à la captation de phénomènes vivants. D'après Céleste Boursier-Mougenot, nous sommes en sympathie avec la fréquence de cinquante hertz de l'électricité à deux cent vingt volts qui nous entoure et qui correspond à la note sol, légèrement rehaussée. Son œuvre s'empare de cette fréquence, la convertit en drone, amplifie ses modulations, cherche un terrain de jeu et de variations entre la captation et la restitution.

Le dispositif *Schizoframes* propose une conversion du signal audio en motifs vidéo. Face à la vidéoprojection de cette transformation, des sofas intègrent un système de haut-parleurs à infra–graves qui rendent la transduction perceptible par le corps. Le spectateur est invité à s'allonger pour percevoir le grondement de la transformation d'un signal à l'autre.

À l'inverse, dans *Recycle* la transduction n'est pas donnée à voir ou à entendre. Chaque signal est immédiatement transformé en un autre signal (vidéo surveillances, signaux lumineux, ventilateurs), chaque point de connexion est donc un point de métamorphose. Et c'est le passage de l'un à l'autre qui génère l'esthétique.

Le dispositif *Scanner* dessine quant à lui une boucle dans l'espace dont la sonorité s'autorégule : un microphone sans fil relié à un ballon gonflé à l'hélium se déplace au gré d'un ventilateur couché sur le sol. En montant vers le plafond, l'hélium se contracte et le ballon redescend. Le microphone en suspension, entouré de huit hauts parleurs, génère alors un feedback dont la stridence est immédiatement déclinée, synthétisée et diffusée par un processeur radio qui fait varier son pitch et sa texture.

4— Entretien avec Emilie Gouband, Artinfo France. Prix Marcel Duchamp. Septembre 2010.

Quelle que soit la place de la transduction, elle consiste à trouver un équilibre dans un système qui crée du déséquilibre, à trouver un moyen de rester dans l'entre deux, comme seule condition de possibilité de la continuité. Cette mise en circuit ininterrompue du son développe un temps continu qui relie l'enregistrement à la diffusion dans un dispositif souvent semblable à un piège.

Capturation

Céleste Boursier-Mougenot étend la dimension du piège à un enjeu de responsabilisation du spectateur. L'équilibre physique que poursuit le dispositif sollicite l'attention du spectateur et parfois même son interaction. La captation se confond alors avec la « capturation ».

Keyboard Chairs présente trois chaises vides face à un miroir (ou selon l'installation, des moniteurs vidéo en réseau). Dans l'assise des trois sièges sont installés trois claviers acoustiques dont les touches affleurent à la surface et jouent un accord lorsque l'on s'assied. Chaque chaise joue un accord différent et donne la possibilité de recomposer, à trois, la structure d'une tonalité majeure. Mais bien que les trois chaises soient harmonisées, l'installation semble rendre l'harmonie impossible en ceci qu'elle joue avec un seuil de notre sociabilité : le sujet en s'asseyant est naturellement dérangé par l'origine et la qualité du son qu'il génère et plus il s'agite, plus le son s'amplifie. Le dispositif le confronte à sa gêne, à moins qu'il ne soit disposé à jouer et donc à inventer de nouvelles règles. À l'inverse, l'installation *Recursivity* repose sur l'idée que le lieu impose le silence. Dans la pénombre de la Chapelle de la Visitation à Périgueux, une chaise est lentement tirée de manière imprédictible sur la dalle de la nef par des treuils motorisés qui sont actionnés par des détecteurs de mouvements au passage des gens et des voitures dans la rue. Dans le cœur de la chapelle, des chaises dépareillées destinées aux visiteurs forment une assemblée immobile qui fait face à la performance. Au milieu de cette installation, le spectateur est en position d'intrus : soit il se projette dans la position de celui qui fait du bruit dans une chapelle, soit il se projette dans la position de celui qui ignore ce code. La chaise est envisagée comme un piège social qui le confronte à son image. Dans cette installation, l'idée d'interface n'est pas celle que l'on identifie communément comme une activité qui instrumentalise le comportement pour le transformer en dispositif systématique. Ici, le comportement n'est assigné par aucun mode d'emploi. La relation entre un acte et son effet est à définir. L'installation ouvre des possibilités qui interrogent le spectateur sur sa possibilité de faire un geste ou non et cette perspective le met en position de suractivité mentale, dans un état de perception tendu, sur le seuil de l'action.

États seconds

« États seconds », voilà l'expression choisie par l'artiste pour définir les états de perception et de conscience altérées que son œuvre génère. De fait, le spectateur, quel que soit son origine, est pris entre deux mondes, celui d'où il vient et celui dans lequel il entre, sans que l'un ne le délivre de l'autre : le dispositif ne lui permet pas de se déconnecter de la réalité. « Il ne fait pas une expérience dramatique mais une expérience de traversée ». Les installations sonores ne lui permettent ni d'être au centre ni d'être en face, leurs étendues sont variables et leur traversée n'a pas de durée prédéterminée et c'est en cela que la musique de Céleste Boursier-Mougenot trouve sa place dans les espaces d'art contemporain.

Vidéodrones
—
Dans l'ancienne sacristie
du 10 février au 15 avril.
—
Table ronde :
l'art dans la cité,
le 16 février à 20h
—
Cet article a paru pour
la première fois dans le numéro 62
de la revue *Mouvement*
(janvier-mars 2012).

Sans titre (sculpture sonore), 2011
Technique mixte, 4 × 3 × 3 m, Collection Gilles et Marie Françoise Fuchs
Photo: François Fernandez. Courtesy galerie Xippas

Jan Kopp
—
Une production en négatif

Entretien
Alain Berland

Biographie

Jan Kopp est né en 1970 à Francfort (Allemagne). Basé à Paris entre 1991 et 2009, il réside actuellement à Berlin dans le cadre d'une bourse de recherche du ministère de la Culture pour la réalisation d'un projet de film d'animation centré sur les métamorphoses de cette ville. Parmi ses dernières expositions personnelles figurent celle au Centre d'art Contemporain, Abbaye de Maubuisson (2011), au Kunstraum Dornbirn (2010, Autriche), au FRAC Alsace (2008). Une exposition personnelle est programmée à la galerie Marion Meyer Contemporain, Paris, en mai 2012.

Jan Kopp a été très tôt repéré sur la scène artistique pour ses interventions dans l'espace public qui investissent les lieux laissés vacants. Son travail recourt à de nombreux médiums (son, vidéo, dessin, sculpture, performance), il peut se déployer indifféremment à l'aide de vastes installations ou de formes discrètes.

Alain Berland (AB) : L'événement et l'expérience sont au cœur de tes préoccupations. Peux-tu nous expliquer quels sont les enjeux politiques de ces notions et nous parler de ce qui t'a amené à concevoir *Le Tourniquet* ?

Jan Kopp (JK) : *Le Tourniquet* est un film d'animation que j'ai réalisé lors d'une résidence de quelques mois dans les Hauts de Rouen, un quartier périphérique de la ville. Cette résidence, à l'initiative de Stéphane Carrayrou, qui enseigne à l'École des Beaux-Arts de Rouen, propose aux artistes d'habiter dans un des immeubles de cette cité et d'y développer un travail. J'ai d'abord pensé à un projet radiophonique, avec une radio associative locale très impliquée dans la vie du quartier. Je voulais collecter des échanges spontanés que j'aurais avec les habitants. Pour déclencher ces conversations, je me suis installé dehors et j'ai commencé à dessiner ce que je voyais. J'ai choisi comme premier endroit le supermarché, *Le Mutant*, où j'étais pleinement exposé aux habitants. Dessiner était une manière d'être dans une grande lenteur et disponibilité. Des personnes, surtout des jeunes, sont venues à ma rencontre par curiosité et j'ai lié des relations avec certaines d'entre elles. Un autre lieu où je m'installais était l'aire de jeu, où se trouvait entre autres un tourniquet fait d'un simple disque rotatif. Passant ainsi les journées à l'extérieur, entre deux et trois heures par lieu et par dessin, j'étais vu et connu par la cité entière au bout de quelques jours. Le film d'animation est composé d'un choix de ces dessins réalisés entre février et mai 2009. Il se termine par une courte scène où l'on voit trois garçons activer le tourniquet. Ils faisaient partie d'un groupe avec qui j'ai noué des liens plus particuliers pendant ce séjour. Ils étaient mes compagnons de route, commentaient mes dessins, les montraient à leurs copains. Ils s'installaient parfois à côté de moi, racontant leur quotidien dans la cité, l'école, les descentes de CRS. Un homme plus âgé, d'origine algérienne, m'a raconté des histoires liées à la guerre d'Algérie et à la cohabitation obligée dans la cité...

Mon intention de passer de longs moments à dessiner dans cet endroit était une façon de laisser advenir les choses et non pas d'aller les chercher ou de les capturer avec un appareil photo par exemple, pour éviter un prélèvement artificiel, dicté par une sorte de préméditation de ce que je devrais trouver; de faire confiance au temps et à la possibilité des rencontres.

Le Tourniquet ne reproduit aucun des témoignages des personnes. J'ai plutôt construit un film qui reproduit un sentiment que j'ai éprouvé pendant mon séjour : celui d'une disponibilité pour quelque chose auquel je m'attendais le moins et qu'on pourrait appeler la poésie. Je ne sais pas si cela constitue un enjeu politique mais l'intérêt de cette poésie est qu'elle porte en elle la possibilité d'une résistance à la résignation.

AB : Tu es un chasseur de signes, un artiste qui prélève et modifie les formes qui l'entourent, mais à l'encontre de beaucoup d'artistes de ta génération, la durée d'observation,

Le Tourniquet, 2009
Vidéo d'animation HD 16:9 transférée sur DVD.
4'4" en boucle, noir/blanc, son.
Collection FRAC Alsace

voire d'immersion peut-être très longue. Quelle place prend le temps dans ton travail ?

JK : Il y a une partie de mes travaux que je pourrais appeler des calendriers. Des dessins, des sculptures, des installations qui mesurent d'une manière ou d'une autre le temps. Avec eux, je cherche à le traduire, à rendre sensible son expérience. Dessiner moi-même les centaines de dessins nécessaires à la réalisation d'un film d'animation comme *Le Tourniquet* me permet de rendre compte d'une accumulation de rapports avec le sujet initial. Des rapports d'interprétation, de traduction, alimentés par les empreintes de la confrontation avec ce sujet. Je fais étrangement confiance au dessin pour en rendre compte. Quand j'enregistre avec ma caméra un événement de quelques secondes, comme ces garçons qui jouent, et que je le transforme en film d'animation, cela prend trois mois. Les dessins deviennent une accumulation d'irrégularités du fait du travail manuel, de l'absence de sophistication des outils que j'utilise et de mes déplacements sur cette période. Ces irrégularités sont des endroits de fragilité. Ce sont des formes d'approximations ou d'erreurs. Ces formes sont précieuses à mon sens parce que nous y sommes vrais, authentiques dans la relation que nous établissons avec le monde. Dans un tableau tiré à la règle par exemple, je suis dans une relation au monde dont j'exclus tout rapport sensible. Ce n'est pas que je sois attaché à l'artisanat. Ce qui m'intéresse, c'est de traverser physiquement une expérience, qui par définition consume du temps.

Ce qui est étrange, c'est qu'en réalisant ces films d'animation, je n'ai pas l'impression de produire des images… Évidemment j'en produis, mais c'est comme si je ralentissais ce processus-là. C'est une production en négatif. De manière générale, la notion de production en négatif me fascine. Je cherche un mode de création où il s'agit plutôt d'enlever que de rajouter. C'est une forme d'anti-monumentalité ou de tentative de ne pas se renfermer dans une matérialité. Or le film en général me paraît terriblement monumental.

Le Tourniquet
—
Dans la nef
du 10 février au 15 avril.

Biographie

Grand Magasin a été fondé en 1982 par Pascale Murtin et François Hifler. Ces derniers ont conçu ensemble une vingtaine de pièces, numéros et performances, s'adjoignant à l'occasion les services de leurs amis. Leur travail a marqué la scène française de la danse et du théâtre dits expérimentaux de ces 20 dernières années et est à l'origine du renouvellement qu'elle a connu au cours des années 90.

Bilan de compétences — Conversation avec Grand Magasin

Yvane Chapuis

Tous nos spectacles ont été écrits en commun. À deux au minimum, à trois au maximum. Nous ne nous sommes jamais risqués à écrire en solo. Parce que cette position ne nous paraît pas suffisamment dialectique.

Il peut y avoir quelques incartades. Pascale a par exemple un tour de chant tout personnel que François se contente d'accompagner musicalement. Mais d'une manière générale, nous avons besoin d'échange et de confrontation dans l'élaboration. À deux ou trois nous réfléchissons, au sens optique du terme.

Nous évoluons avec une grande lenteur. Une lenteur que nous entretenons. Nous apprenons en traînant les pieds, presque à reculons. Ayant toujours craint de devenir virtuoses nous avons cessé tout entraînement physique il y a longtemps.

Qu'est-ce qui motive ce rejet de la virtuosité ?

Il répond principalement au souhait de proposer des formes et des manières de faire qui soient accessibles à tous. Que nos spectacles ne soient jamais une démonstration d'excellence.

Quelle est votre formation ?

Danseur et danseuse. Nous nous sommes rencontrés grâce au chorégraphe Pierre Droulers.

Il cherchait des personnes inexpérimentées. Il est très bien tombé ! C'est à la suite du trio pour lequel il nous avait engagé que nous avons décidé d'arrêter tout entraînement.

C'était un choix éthique, esthétique. Faire sur scène quelque chose que la plupart des spectateurs n'aurait pu faire nous semblait déplacé. Il importait d'éviter de devenir des experts, sans pour autant laisser de côté rigueur et précision.

Qu'est-ce que l'expertise empêche selon vous ?

L'expertise, du moins son exhibition, établit une échelle de valeur entre ce qui est bien exécuté et ce qui ne l'est pas. Le principe d'équivalence de Robert Filiou, « bien fait, mal fait, pas fait », nous réjouit très sincèrement. C'est exactement cela même ! L'intérêt que peut dégager une proposition ne vient pas du fait qu'elle soit bien ou mal exécutée. Un de nos grands modèles dans ce sens-là est Stuart Sherman, ce performeur américain que nous avons eu la chance de croiser. Son mode d'exécution nous a toujours ravis et encouragés. Il était peu doué d'un point de vue coordination physique, peut-être un peu dyslexique. Nous l'avons vu faire des ratages et recommencer sans sourciller parce que l'essentiel pour lui était que la chose ait lieu. Comme dans un rituel. Comme dans certains rites religieux. Les choses doivent avoir lieu et l'officiant n'est pas tenu d'être un bon performeur ou une bête de scène. Ce ne sont pas ses qualités d'acteur qui rendent le rite plus valide.

L'un de nos buts était, est encore, le « spectacle invisible ». Un spectacle à l'issue duquel on ne pourrait pas dire exactement ce qu'on a vu, tout en ayant conscience d'avoir vécu un moment exceptionnel. Un spectacle insaisissable, non-rétinien, qui plus qu'à l'œil et l'oreille, s'adresse à l'imagination et à l'intellect. C'est peut-être une utopie. Elle motive en tout cas notre peu de souci de la scénographie et de l'éclairage. Elle nourrit la conviction que la

Photo: D.R.
© Grand Magasin

performance individuelle de l'exécutant compte moins que l'ensemble de la composition. Nous en avons tenté une approche avec *Prévisions pour les 22, 23, 24, 25 septembre 2011* qui proposait une série d'évènements discrets se succédant irrégulièrement dans un quartier périphérique de la ville de Genève. Un livret disponible sur place décrivait d'avance chaque action, précisant l'heure exacte et l'emplacement. Il s'agissait d'actions peu spectaculaires, à peine remarquables, s'apparentant à l'activité quotidienne, ponctuellement effectuées par de nombreux complices habitant le quartier. Monter ou descendre un escalier, emprunter l'ascenseur, laver ou garer sa voiture par exemple. Les faits annoncés se produisaient comme par miracle en temps et lieu, qu'il y ait des spectateurs ou pas.

À vous écouter, on vous inscrirait volontiers dans la tradition de l'art conceptuel.

Élargir la recherche aux départements limitrophes (2001) est une autre tentative de ne pas limiter le spectacle au périmètre de la salle. Nous sommes là, présents sur la scène, régulièrement interrompus par des appels téléphoniques venant de l'extérieur.
C'est une tentative de considérer le monde hors de la scène. C'est une manière de déplacer l'intérêt ailleurs que sur la personne du performeur et des objets présents dans la salle.

La question de l'expertise nous conduit assez directement à l'expérience que nous allons faire au Collège des Bernardins avec *Bilan de compétences*. Nous interrogeons aujourd'hui nos dogmes. Au bout de trente ans, ai-je choisi le bon sentier ? Je suis encore à me demander…

Ce prétendu bilan concerne la pratique du chant… Nous avons demandé à une douzaine de personnes, dont nous-mêmes, de raconter en quelques mots l'histoire de leur voix et de venir tour à tour la chanter.

Nous ne cherchons pas à faire un catalogue d'expertises différentes, mais plutôt à essayer de célébrer gaiement différentes façons d'exploiter, ou pas, ce patrimoine naturel qu'est la voix.

De l'ensemble des témoignages, il apparaît notamment que l'usage de la voix, le fait d'oser chanter ou pas, est soumis à une forte pression sociale.

Une voix, c'est déjà une sorte de portrait de son propriétaire. À l'écoute de sa voix, on perçoit quelque chose de lui,

même si on est incapable de dire quoi. Une voix est un portrait non formulé et nous nous proposons de formuler ces portraits. Sans craindre la redondance, le texte chanté par chaque participant viendra confirmer ou contredire ce que l'on entend déjà dans sa voix. Nous n'exigeons pas pour autant une sincérité absolue. Ce ne sera ni une confession ni une psychanalyse…

C'est un bilan de compétences !

On peut donc mentir.

Il s'agit juste de parler de sa voix avec sa voix, de la manière dont chacun a utilisé cette faculté naturelle, soit en la travaillant, soit en l'occultant, soit en la laissant en friche, sauvage ou au contraire très policée, dans des circuits académiques (comme une cantatrice) ou plus alternatifs, mais qui n'en ont pas moins leurs normes strictes, comme la chanson pop ou rock. Tous témoigneront d'un usage particulier et l'on pourra apprécier le contraste et la diversité.

C'est aussi pour nous l'occasion de questionner de façon légère notre renoncement à l'entraînement.

La forme sera celle d'une audition mais sans compétition, la bienveillance des uns envers les autres sera requise. Chacun passant à tour de rôle sera le reste du temps auditeur ou accompagnateur le cas échéant.

C'est la première fois que nous faisons entrer autant d'éléments extérieurs et de façon aussi hétérogène dans un projet. Jusqu'ici, les collaborations que nous avons engagées l'ont été sur un contrat très précis d'exécution. Il s'agissait toujours d'amis qui s'engageaient avec plaisir à n'être qu'exécutants et qui ne souhaitaient pas intervenir dans l'écriture. Il leur était simplement demandé d'effectuer des tâches.

Pourquoi cette volonté de neutralité ? Encore une fois nous ne voulions pas

que la personnalité de l'exécutant vienne troubler la partition et brouiller le dessin de départ. Il y a somme toute chez nous une grande prétention à penser que le dessin est plus important que les harmoniques et les épaisseurs que l'individu pourrait apporter.

Avec *Bilan de compétences*, vous serez très loin de ce modèle puisque douze personnalités seront sur le plateau. Si vous faites fi ainsi d'un certain nombre de règles de base que vous vous imposiez jusque-là, qu'est-ce qui est essentiel avec ce projet

Avec ce projet nous ne faisons plus appel à des personnes pour jouer les pions sur un échiquier. Nous faisons appel à des masses humaines, de cou-

Photo: D.R.
© Grand Magasin

leurs et de physionomies totalement différentes ; notre travail consiste à accompagner chacun dans la rédaction de sa partition, puis de faire un montage, de déterminer l'ordre de passage par exemple.

Mais nous abandonnons volontairement une part de maîtrise du résultat et il est probable que certaines choses apparaissent que nous n'aurions jamais choisies.

C'est la raison pour laquelle nous maintenons que c'est une expérience. Nous sommes intrigués par notre propre idée. Les contributions resteront disparates, mais nous veillerons à une égalité de traitement. Ce n'est pas un concours, il n'y aura pas de gagnant. La bienveillance entre les participants sera essentielle. C'est un mot étrange, qui sonne peut-être bien ici au Collège des Bernardins, mais c'est le mot de ce projet : la bienveillance.

—
Bilan de compétences
Grand Magasin
—
avec Marie Atger, Jérôme Bel, Antoine Bernollin, Francois Chaignaud, Etienne Charry, Ondine Cloez, Jacqueline Hifler, Francois Hifler, Babeth Joinet, Jérôme Marin, Madjid Mohia, Pascale Murtin, Pascale Paoli, Victor Ramos, Christophe Salengro, Claudia Triozzi
—
Production : Grand Magasin
Grand Magasin a le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Drac Ile-de-France) et du Conseil Général du Val-de-Marne
—
Dans le grand auditorium
le 12 février à 17h
et le 18 février à 20h

Rova
—
Saxo spatial

Guillaume Belhomme

Depuis plus de trente-trois ans, le Rova Saxophone Quartet a su, pour se renouveler, compter sur l'art sophistiqué avec lequel ses membres s'adonnent à la composition. Pour s'en convaincre, il n'est que d'écouter les références de son imposante discographie, et surtout d'assister à ce *Sound in Space* minimaliste présenté aux Bernardins.

Avec la sortie, voici quelques semaines, de *The Receiving Surfaces* – enregistrement d'un concert donné en 2010 à San Francisco aux côtés d'un invité de marque : John Zorn – le Rova Saxophone Quartet fêtait un anniversaire insolite : les trente-trois ans et un tiers de son tout premier concert. Daté du 4 février 1978, celui-ci signait en fait l'acte de naissance d'une formation de saxophones pensée un peu plus tôt par le ténor Larry Ochs. À ses côtés, Jon Raskin, Bruce Ackley et Andrew Voigt (que Steve Adams remplacera à l'alto à la fin des années 1980) se montraient prêts à en découdre autant que lui au son d'une musique aux influences éclatées : souvenirs de jazz (Anthony Braxton, Steve Lacy, Butch Morris), de musique contemporaine (Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Morton Feldman) ou de minimalisme (Terry Riley, Alvin Curran).

« Sans doute le plus audacieux des projets qui occupent aujourd'hui le Rova Saxophone Quartet, *Sound in Space*, présenté le 1er mars au Collège des Bernardins, est un travail de longue haleine », tient d'abord à préciser Larry Ochs : « Cela fait plusieurs décennies que nous travaillons à ce projet. Nous avons déjà eu la chance de l'interpréter dans des églises, des musées et même au sommet d'une montagne, non loin de San Francisco. À chaque fois, nous avons profité de l'acoustique ou de l'ambiance de l'endroit… Au Collège des Bernardins, nous allons composer avec ce que l'espace du lieu a à nous offrir. Nos premières intentions pourront changer après avoir découvert l'endroit, mais voici comment nous voyons les choses pour le moment : pendant le premier set, nous jouerons au centre de l'espace, entourés par le public ; pendant le second, c'est nous qui entourerons le public, nous déplaçant au gré de nos envies… »

Quel que soit l'effet que produira sur les quatre saxophonistes du Rova la nef du Collège des Bernardins, il est une chose qui ne changera pas : l'allure de ce *Sound in Space*. Les deux sets en question combineront ainsi six pièces signées Ochs, Raskin et Adams, et des extraits d'une composition d'Alvin Curran. Pensé pour épouser des lieux emblématiques et permettre aux saxophonistes d'évoluer en satellites autour du public, *Sound in Space* est une affaire de sons et d'espace bien sûr, mais aussi de silence. De ce silence qui inspira Morton Feldman, compositeur auquel Larry Ochs rendra hommage en conclusion de la première partie du concert : « Nous jouerons la dernière partie de *Certain Space*, une composition en trois parties respectivement dédiées à Giacinto Scelsi, Cecil Taylor et Morton Feldman. Feldman n'aurait peut-être pas été ravi d'être incorporé à ce projet minimaliste, mais je pense qu'il y a sa place et qu'il est même parfait pour ce concert. J'ai créé pour cela un accompagnement pour trois saxophonistes dont le caractère emprunte à son art, sur lequel Steve Adams interviendra en électron libre. Feldman, ou plutôt sa musique telle que je l'entends, joue ici en quelque sorte le rôle de muse… »

Combien Morton Feldman aura-t-il inspiré de musiciens singuliers ? Combien de prolongements auront connu ses silences interro-

Biographie

Rova Saxophone Quartet (ou plus simplement Rova) est un quatuor de saxophones créé à San Francisco en 1977. Il est composé de Jon Raskin (baryton, alto, soprano, sopranino), Larry Ochs (ténor, alto, soprano, sopranino), Andrew Voigt (alto, soprano, sopranino) et Bruce Ackley (soprano, ténor). En 1988, Andrew Voigt quitte le groupe et est remplacé par Steve Adams (alto, baryton, sopranino). N'hésitant pas à recréer des classiques du jazz comme ceux de John Coltrane (il a enregistré deux versions d'*Ascension* avec deux formations différentes, l'une acoustique, l'autre électrique) ou de Miles Davis (avec l'ensemble Yo Miles! de Wadada Leo Smith et d'Henry Kaiser), il joue essentiellement des pièces composées par ses membres ou des œuvres commandées à de nombreux compositeurs contemporains, parmi lesquels Anthony Braxton, Alvin Curran, Terry Riley, Barry Guy, Fred Frith, Lindsay Cooper, Satoko Fujii etc.

www.rova.org

gés entre deux ou trois notes, ses phrases en décomposition ou ses mélodies repliées au creux d'une réduction d'accord ? De ses désillusions suspendues aux lignes de la partition, on trouve déjà la trace dans l'œuvre du Rova et sous la plume de Larry Ochs, qui dédia déjà une pièce appelée *Tracers* à Morton Feldman et Anthony Braxton. Une autre histoire d'influences éclatées qu'Ochs assume sans détour : « J'espère bien faire le lien entre leurs musiques… J'ai été profondément influencé par les disques de Braxton, puis par ceux de Feldman. Fusionner ce que j'ai retenu de leurs travaux dans une composition à moi, qui atteste de ma propre voix tout en laissant deviner mes influences, voilà l'histoire ! Pour ce qui est de Feldman, son "son" est une sorte de Graal. L'intérêt n'est bien sûr pas de le copier, mais plutôt de nourrir mon propre langage de ce que j'ai pu saisir de son message… »

Peut-être, comme le suggère Ochs, Feldman aurait-il été étonné d'être associé au projet minimaliste qu'est *Sound in Space*. Il n'en aurait sûrement pas moins salué la présence, chez les membres du Rova, d'une qualité qu'il jugeait indispensable à tout bon musicien : l'art de savoir bien respirer. « Je voudrais que les exécutants respirent plus naturellement les uns avec les autres », avoua-t-il un jour à Iannis Xenakis. Nul doute que la deuxième pièce du programme, *To the Right of the Blue Wall*, l'aurait rassuré. À son propos, Ochs indique : « C'est une pièce que nous avons jouée pour la première fois cette année et enregistrée, comme *Certain Space* dans son entier, pour notre nouveau disque, *A Short History (Jazzwerkstatt)*. Sa partition, signée Jon Raskin, intègre trois photos de grappes et de tiges de raisins, des notes extraites du livre *Point - Ligne - Plan* de Kandinsky, ainsi que quatre solos écrits de façon plus conventionnelle. »

Parmi les autres pièces iconoclastes au programme, on remarquera aussi *Grace*, que le Rova interpréta pour la première fois en concert avec

© Guillaume Belhomme

Terry Riley au début des années 1990, et *Electric Rags 2*, voyage à travers l'histoire de la musique qu'Alvin Curran composa expressément pour le quatuor – au Collège des Bernardins, celui-ci en retiendra évidemment les extraits qui concernent la musique minimaliste. Cette évocation d'Alvin Curran permet à Ochs de réaffirmer son intention musicale : « Un jour, Curran m'a dit que la génération du Rova était celle des véritables synthétistes, vu qu'avant elle, les musiciens cherchaient plutôt à s'affirmer en fonction de la tradition. Je peux dire aujourd'hui que nous avons effectivement eu à cœur de relier des musiques qui, jusque-là, avaient tendance à s'opposer. Malgré les réticences que nous avons pu rencontrer ici ou là, nous n'avions pas de raison de craindre les conséquences de nos actes : intégrer un peu de rock à la musique improvisée ou rapprocher les idées de Cage ou de Feldman avec celles de Braxton ou de Taylor… Pour nous, tout était possible. » Au son de *Sound in Space*, le Rova compte bien prouver que tout lui est encore possible.

—
Plus d'informations sur le Rova sur *Lesondugrisli.com*.
—
Rova Saxophone Quartet
en concert dans le cadre du cycle « Alterminimalismes »
—
Dans la nef
le 1er mars à 20h

Dance for Nothing — Entretien avec Eszter Salamon

Yvane Chapuis

Biographie

Après une formation de danse classique à l'Académie Nationale de Danse de Budapest, Eszter Salamon s'est installée en France où elle collabore entre 1992 et 2000, avec les chorégraphes Mathilde Monnier et François Verret. En 2000, elle crée le duo *Où Sont Les Femmes ?* avec Brenda Edwards pour l'événement «Potlatch Dérives» au festival Montpellier Danse 2000. En 2001, elle crée le solo *What A Body You Have, Honey* à Nuremberg. Elle collabore avec Xavier Le Roy et présente *Giszelle* dans le cadre du «Vif du Sujet» au Festival d'Avignon 2001. Basée à Berlin, elle a créé depuis plus d'une dizaine de pièces et a acquis une carrure d'artiste internationale.

Yvane Chapuis (YC) : Quelle est la genèse de *Dance for Nothing* que vous avez créé en 2010 et que vous présentez au Collège des Bernardins ? Quelle est l'origine de votre intérêt pour cette conférence de John Cage de 1949, *Lecture on Nothing*, que vous énoncez tout au long de la pièce ?

Eszter Salamon (ES) : C'est un solo sur lequel j'ai commencé à travailler à la fin des années 90, alors que j'étais encore interprète dans la compagnie de Mathilde Monnier. J'ai travaillé quelques semaines un été sans réussir à l'aboutir. Mais son titre est apparu d'emblée : *Danse pour rien*. Et puis j'ai commencé à faire d'autres pièces, laissant ce projet de côté. Cette volonté de faire de la chorégraphie avec un certain détachement, où le mouvement ne serait instrumentalisé pour aucune fin, je l'ai oubliée pendant presque dix ans ! Et puis il y a deux ou trois ans, j'ai découvert la conférence de Cage. En l'écoutant, j'ai repensé à ce projet de solo, je l'ai mis dans un coin de ma tête jusqu'au jour où, l'an dernier, j'avais un peu de temps pour m'y replonger. Je me suis contrainte pendant une semaine dans un petit studio chaque jour deux heures à danser en écoutant la conférence. J'ai travaillé non pas sur la voix de Cage, mais sur celle de Frances-Marie Uitti qui en a fait une lecture. Donc sur la voix d'une femme. Une voix moins monotone que celle de Cage. Je répétais le texte après elle en bougeant dans l'espace. C'était un exercice difficile au début. Très vite, j'ai eu l'occasion de montrer ce travail qui était en cours. C'était dans le cadre d'une rencontre d'artistes à laquelle j'étais invitée à Singapour. Donc, très vite, je l'ai adressé à des spectateurs. Cette adresse est devenue un élément important. D'autres occasions de le montrer se sont présentées au fur et à mesure de son élaboration. Je me suis ainsi donnée une certaine tranquillité… ou du moins une autre manière d'agir en représentation que celle que j'ai habituellement. C'est généralement à des amis que l'on montre un travail en cours.

Au cours de cette semaine de travail, j'ai compris qu'en m'attachant à refaire cet exercice de dire et de danser en même temps, la pièce apparaîtrait sans trop avoir à recourir à une méthode de composition. Quand j'ai recommencé à travailler en studio, j'ai déterminé un certain nombre de principes. Le plus clair, et qui émane du texte de Cage, c'est la continuité. Je me suis donnée cette tache de bouger continuellement. La continuité faisait sens pour moi, parce que je n'ai jamais été intéressée par la notion de phrase chorégraphique, avec ses promesses de pic et de résolution. Le solo d'Yvonne Rainer, *Trio A*, m'a beaucoup appris sur ce point. La continuité m'a mise sur la voie d'essayer de faire une danse avec un détachement. Ce qui ne veut pas dire une danse non incorporée, ou sans engagement physique dans la manière de la performer.

Un autre principe est celui du *what ever*, c'est-à-dire n'importe quel mouvement. Je trouve des mouvements et des mouvements me trouvent. Ça peut être n'importe quel mouvement, mais toujours avec la contrainte que je dois les reconnaître et je dois être capable de les répéter le plus précisément possible. Je dois savoir ce que je fais à chaque instant pour pouvoir les répéter ou les transformer. J'utilise différentes manières de transformer. La plus claire, c'est la boucle. C'est la répétition qui conduit à la transformation. La boucle permet au spectateur de suivre l'évolution du mouvement, le fil conducteur. Elle joue avec la mémoire.

Eszter Salamon, *Dance for Nothing*
© Alain Roux

La première partie se construit davantage avec des choses fulgurantes, sans relation de cause à effet.

Je travaille aussi sur différents principes physiques, l'anti-gravité par exemple ou le fait de plier et déplier mon corps, le phénomène d'épuisement du mouvement par sa répétition ou encore faire et défaire. C'est une manière de bouger qui avance moins dans l'espace, comme si je travaillais sur la matérialité de mon corps.

Dans la cinquième partie, je travaille sur l'idée de *stupid dance*, ou de petits pas de danse, ou de figures. Ici aussi, la dimension farfelue du texte de Cage m'a inspirée, comme si je ne voulais pas que l'ensemble de la pièce puisse être mise sous le parapluie d'une même idée. Cet aspect clownesque ouvre de nouvelles perspectives. Il me permet de me laisser davantage aller, autrement dit de danser. Ce qui est une autre manière de créer du mouvement, cette fois-ci avec des pas.

YC : Pourriez-vous préciser cette contrainte selon laquelle vous devez toujours savoir ce que vous faites ?

ES : Par exemple, quand je bouge vite et continuellement, ça n'est pas évident de savoir où est mon petit doigt, ma nuque, etc. Bien sûr, c'est une question de conscience du mouvement propre à la technique en danse. Mais j'essaie de l'utiliser comme une bouée de sauvetage par rapport à l'improvisation, que je ne peux pas proposer au spectateur/trice comme expérience principale. Je suis intéressée par l'idée que j'actualise le mouvement dans le moment où je le réalise. C'est-à-dire que je ne fais pas seulement un mouvement, je le pense aussi. C'est un peu différent d'exécuter un mouvement que l'on connaît au préalable. Pour pouvoir faire et être complètement impliquée dans le faire, dans le quoi et le comment, il faut une très grande attention. Il n'y a pas de répit. Tout ceci est nécessaire pour ne pas me lâcher dans une sorte de narcissisme improvisationnel que je n'aime pas, que je déteste même en tant que spectatrice. Et comme je parle en même temps, cette chose devient encore plus difficile.

YC : Vous évoquez comme élément important de cette pièce le fait que c'est une danse adressée au spectateur. Qu'est-ce qui motive cette adresse ?

ES : Elle est liée au fait même que je parle. J'ai beaucoup travaillé sur le regard. C'est un signe très fort sur scène, dans lequel on peut projeter plein de choses, difficilement contrôlables. À tel point, qu'il vaut mieux parfois ne pas s'en servir. Adresser une danse muette est très différent, parce qu'en l'absence de la

parole, la présence des corps devient vraiment une surface de projection, dans laquelle tout peut entrer. Et c'est un problème, en tous les cas pour moi. La parole d'une certaine manière rend l'adresse possible.

YC : Si ce solo s'est élaboré au fur et mesure de ses présentations publiques, quelles en ont été les grandes étapes ?

Les premières présentations étaient vraiment l'occasion pour moi d'éprouver ce que pouvait produire le fait de faire toutes ces choses en même temps : écouter, parler, danser et adresser. Les moments de représentation étaient vraiment un laboratoire. Au début, je portais une moustache parce que je pensais que c'était une pièce pour mon alter ego masculin, Lucas Minkus. À la suite d'une représentation en Inde, j'ai perdu la moustache. Et comme je l'ai perdue, j'ai admis que je pouvais le faire sans. Cette moustache me protégeait, parce que j'avais peur, vraiment peur du narcissisme des danseurs que je ne peux pas accepter. Mais je me suis aperçue qu'elle apportait du sens là où je ne voulais pas en mettre.

Avec la pratique, je suis parvenue à bien séparer ces deux actions, parler et bouger, puis à jouer avec. Alors qu'au début, mouvement et parole convergeaient.

YC : Quelle relation entretenez-vous avec ce texte de Cage ? S'est-elle transformée au fil du travail ?

ES : Une relation plutôt amicale, mais pas plus. Ça veut dire que c'est vraiment un moyen qui me permet de faire de la musique et de la danse dans un même corps simultanément. Je l'entends. Je l'entends parfois comme une musique, parfois comme un texte. C'est fluctuant, comme ça l'est probablement pour le spectateur. Le fait de le traduire et de le jouer en français a été un moment de redécouverte de sa rythmique et du sens même. C'est le texte d'une conférence qui a d'emblée été écrit comme une pièce musicale, en unité, en quatre colonnes tout le temps.

YC : Ce solo fait figure singulière à l'intérieur de votre travail.

ES : Parce que mes questions ne concernaient pas directement le mouvement, mais plutôt le corps et sa relecture. J'ai même aboli le mouvement dans une pièce telle que *NVSBL* à travers le recours à une extrême lenteur. Nous ne parlions plus de mouvement d'ailleurs avec les danseuses avec qui je collaborais mais de changement. Il y avait une recherche sur le mouvement bien sûr, mais pour une cause qui le dépasse. Ces recherches devaient répondre à une certaine nécessité. Dans *Dance for Nothing*, il n'y a pas d'autre nécessité. Mais c'est peut-être naïf de penser que le mouvement ne signifie rien d'autre que lui-même.

YC : Comment décririez-vous la nécessité alors des pièces qui ont précédées et suivies *Dance for Nothing* ?

ES : La pièce précédente est un duo que j'ai réalisé avec Christine de Smedt, *Danse #1/Driftworks*. Il s'agissait d'essayer de ne pas aller contre l'expressivité de la danse que j'ai souvent réfutée, et de créer une pièce où les différents types d'expressivité corporelle sont exposés non pas comme style ou idéologie mais en tant que matériaux. Nous avons produit des partitions de mouvement qui ont produit des danses. Nous les avons organisées des plus abstraites aux plus expressionnistes. C'était une tentative de m'approcher de quelque chose que j'excluais auparavant, mais de manière discursive.

La nécessite, ou plutôt le focus de ma dernière pièce, *TALES OF THE BODILESS*, consiste à tenter d'adresser aux spectateurs une expérience théâtrale sans les acteurs, sans les intervenants, sans les médiateurs en quelque sorte. Comment créer une situation théâtrale sans processus de

projection sur les autres ? Comment en faire l'expérience de première main ? Pour essayer de voir quel autre usage nous pouvons faire du théâtre. C'est une interrogation également sur la transformation et la disparition du corps humain, dans une vision de science fiction.

YC : Quelle est la fonction de la discussion qui accompagne régulièrement la présentation de *Dance for Nothing* ?

ES : John Cage écrit à la suite du texte de sa conférence : « Conformément à l'idée exprimée plus haut, qu'une discussion n'est rien d'autre qu'un divertissement, j'avais préparé six réponses pour les six premières questions posées, quelle qu'elles soient. En 1949 ou 1950, quand j'ai fait cette conférence pour la première fois à l'Artistudio comme je l'ai dit dans la préface, il y a eu six questions. En 1960 toutefois, quand j'ai fait la conférence pour la seconde fois, le public a saisi au bout de deux questions, et refusant le divertissement, s'est abstenu d'en poser davantage. Mes réponses sont les suivantes :
— Excellente question, je ne voudrais pas la gâcher par une réponse.
— Ma tête veut avoir mal.
— Si vous aviez entendu Maria Freund en avril dernier à Palerme chanter le *Pierro lunaire* d'Arnold Schoenberg, je doute que vous posiez cette question.
— D'après l'Almanach du paysan, c'est l'été de la Saint Martin.
— Pouvez-vous répéter la question ? Encore ? Encore ? Je n'ai plus de réponse. »

Cage se prête au jeu de la discussion avec le public après sa conférence, et en même temps décline la nécessité de communiquer. Son attitude était probablement pertinente à l'époque. Il opposait à la propagande américaine de la guerre froide une forme sans message, sans velléité communicationnelle. Ce retrait de la confrontation lui a néanmoins été reproché par les féministes qui font valoir que c'est une position d'autorité qui le lui permet. Il a imaginé son travail comme une discussion, une chose à interpréter selon les personnes.

Nous avons très peu d'occasions de parler de la réception de notre travail avec les spectateurs. C'est parfois initié par les lieux qui nous reçoivent. La discussion est alors conduite par un modérateur. Je me suis demandée si je pouvais le faire moi-même. C'est une pièce courte. Je me suis servi de ce temps disponible. Cage a imaginé une société où l'on ne communiquerait plus mais où l'on discuterait. Une société où nous ne serions pas là pour vérifier le savoir des autres, mais pour dire. Je me suis risquée au jeu. J'ai même imaginé poser des règles. Mais j'ai compris très vite que c'était une idée autoritaire. Chaque fois que j'en ai la possibilité, cette discussion a lieu.

YC : Vous dites que c'est généralement à des amis qu'on présente un travail en cours, cela signifie-t-il que la relation que vous établissez avec les spectateurs dans *Dance for Nothing* est de l'ordre de l'amitié ?

ES : L'idée de montrer quelque chose qui n'est pas fini, ni absolument maîtrisé, me paraissait un atout et non un handicap pendant le processus de travail ; et encore aujourd'hui quand je performe la pièce. J'ai eu envie de créer une relation aux spectateurs où je n'avais besoin de convaincre personne, et de me dédouaner de ce désir qu'on peut souvent avoir de faire aimer ce qu'on fait. Cette tranquillité d'esprit peut être comparée à ce que vous appelez l'amitié. Une sorte de confiance en moi et en les autres, car les autres sont responsables de leur attente, moi, je fais ce que j'ai à faire.

—
Eszter Salamon
Dance for Nothing
—
Co-production : Dance 2010-12 Internationales Festival des Zeitgenossichen Tanzes (Munich), Festival Next (Valenciennes), Far festival des arts vivants (Nyon), Tanzwerkstatt Berlin/Tanz in August (Berlin).
—
Dans le petit auditorium
les 10 et 11 mars à 20h

Biographie

Michel Blazy est né en 1966 à Monaco. Il vit et travaille à Paris. Il a participé à de très nombreuses expositions dans les plus grandes institutions. Il est représenté à Paris par la galerie art: concept.

Michel Blazy
—
Bouquet Final

Entretien
Valérie Da Costa
& Alain Berland

Michel Blazy a créé un univers artistique fait d'absurde, de périssable, de vivant et de mutation. Il recourt à des matériaux humbles, des matières vivantes, organiques que l'on trouve dans sa cuisine ou dans son jardin, donnant naissance à un art animé, mouvant et étrange.

Si l'inventaire des matériaux utilisés par les artistes au XXe siècle ressemble au catalogue d'un célèbre magasin de bricolage, il faut, avec Michel Blazy, compléter ce volume avec le guide de l'apprenti cuisinier et l'abonnement à la revue *Science et vie*. Dès lors, on y trouvera des aliments comme le chocolat, les lentilles, la purée, le ketchup, la farine de riz, les oranges, les nouilles de soja, le yaourt, les bonbons, mais aussi des utilitaires comme le papier aluminium, les sacs plastiques, les moules à brioche, le savon, la mousse à raser, le coton et quelques invités surprises : souris, escargots, oiseaux, asticots ou moisissures diverses. Objets rappelant la vie terrestre et ses activités, destruction de la matière, ces critères définissent généralement le genre des vanités. À cette aune, les œuvres deviennent des symboles de la fragilité, du temps qui passe et de la brièveté de la vie. Cependant, l'art de Michel Blazy n'est jamais mélancolique et ne constitue pas une méditation sur l'inutilité des plaisirs du monde. La pulsion de vie y est affirmée avec une malicieuse ingéniosité et suscite souvent une émulation chez le regardeur. Il organise ainsi ce que l'on pourrait appeler des robinsonnades scientifiques. Un corpus artistique de péripéties qui prend à revers le marché de l'art et son goût prononcé pour la production de mises en scène emphatiques à un coût toujours plus élevé. Il crée un ensemble de micro-situations sans danger, peu onéreuses qui met l'individu en position de réaliser ou encore d'observer des aventures ordinaires. Dans la série Les suites et les fins, des saynètes enregistrées grâce à la vidéo permettent d'observer la course d'une punaise le long d'un tuyau d'arrosage, la rencontre d'un escargot et d'une tige de marguerite tandis qu'une réalisation ultérieure Voyage au centre montre pendant plusieurs semaines la décomposition d'éléments organiques.

Pour l'artiste, il s'agit avant tout d'expérimentations ludiques. Ses pratiques n'observent pas de protocole précis comme le font les scientifiques; ce sont les jeux avec les matières, les formes, les couleurs et les espaces qui se placent au cœur des manipulations. Michel Blazy tente, après avoir subi les assauts d'une technologie exponentielle maîtrisée par quelques individus seulement, de recommencer à zéro et de se réapproprier le domaine de l'expérience en se situant délibérément au cœur de la barbarie ; une « barbarie positive », selon les mots de Walter Benjamin. « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ? (…) Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche[1]. »

Michel Blazy : Je ne me suis jamais dit que j'allais travailler sur le vivant. J'ai débuté mon travail plastique sans savoir où cela me mènerait et aujourd'hui je procède toujours de même ; mon seul but est de me faire plaisir, d'apprendre des choses sur moi-même. Je débute toujours le travail de manière inconsciente. Je ne me

1 — Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* in *Œuvres* Tome II, Gallimard, Paris, 2000, p.366.

Vue de l'exposition *Falling Garden*,
Kunstraum Dornbirn, Autriche, du 19 avril au 3 juin 2007 (curator : Bärbel Vischer)
Courtesy art: concept, Paris

Les grandes mousses, 2006
Bain moussant, 2 compresseurs, eau, tuyaux plastiques, 5 récupérateurs d'eau
5 éléments 4 m de haut, diamètre : 150 cm en fonctionnement
vue de l'exposition *Versailles Off*, Versailles, 2006
Photographe : Julie Pagnier, Courtesy art : concept, Paris

dis jamais : « Tiens, et si je partais de cette idée. » Les matériaux que j'utilise sont ceux dont je me sers à la maison ; c'est une façon de les observer, de mieux les connaître, de savoir de quelles molécules ils sont constitués. On peut acheter une Danette ou n'importe quel produit pour le consommer, mais il peut aussi être un moyen de nous relier au reste du monde. Par un geste très simple qui est celui de s'alimenter on peut être en relation avec plein de choses. Je vais souvent sur les forums du net notamment sur un site qui s'appelle « la chimie amusante » pour ainsi poser des questions à des chercheurs, surtout en ce moment où je travaille avec des absorbeurs d'humidité et des blocs de papier peint.

Je n'ai pas grandi dans un univers artistique. Mon père peignait, mais c'était un peintre du dimanche qui reproduisait des toiles impressionnistes. Moi je dessinais et c'était un moment de plénitude.

Après avoir raté le bac, j'ai fait une école de préparation aux études d'art et j'ai intégré la Villa Arson à Nice sans savoir ce que pouvait être l'art contemporain. À l'école, quand on m'a laissé libre, et en réaction à l'enseignement, à ce que je pouvais y voir, j'ai élaboré des petits jardins avec des lentilles et autres graines.

Comme je ne sais pas ce qu'est l'art, ce que je peux simplement dire, c'est qu'être artiste c'est mettre sa vie en forme et faire son chemin de manière originale. C'est peut-être plus une façon de construire sa vie que de faire de l'art.

Je ne suis pas un militant au sens classique, mais la façon de mener ma vie est déjà un acte politique au sens large même si ce n'est pas un acte collectif. Choisir d'être artiste, c'est une façon de disposer de sa vie, de son temps et de s'entourer de gens que l'on aime.

J'aime les manuels scolaires de biologie et les ouvrages scientifiques en général, bien que le plus souvent je n'y comprenne rien. J'aime la poésie des formules incompréhensibles et lire de la science-fiction. Je m'intéresse aux philosophies orientales parce qu'elles produisent des pensées moins univoques qui peuvent intégrer leurs contraires. Je lis les recettes de cuisine mais je ne les applique pas. Je compose avec ce que j'ai dans le frigidaire comme je crée avec ce qu'il y a dans l'atelier. J'ai un fils qui fait des potions magiques et je fais la même chose : je mélange, je regarde et je cherche à provoquer mon propre étonnement. Ce n'est pas pour moi une régression mais plutôt une façon de se mettre en relation avec ce qui nous dépasse en observant l'objet, la micro-faune qui va se l'accaparer. Je deviens un observateur, je ne m'impose pas aux choses, mais je les regarde agir sur la base de l'intuition et je me sers ainsi des énergies existantes. Je collabore avec cette énergie à la façon de ceux qui utilisent les arts martiaux.

Je considère que le démiurge fait les choses par hasard et qu'il n'a aucune intention de départ. Selon moi, lorsque j'arrête ma manipulation tout commence à vivre et c'est justement ce qui m'intéresse : le rapport entre le

geste de départ et les implications que cela entraîne par une série de réactions en chaîne et sans connaître le résultat. Dans l'atelier, il y a des choses qui sont là depuis plusieurs années et il leur arrive toujours des histoires jusqu'à la disparition totale.

Depuis une dizaine d'années, je réalise des expériences avec de la mousse. C'est très fragile, mais il y a toujours cela dans mes pièces : la possibilité de les refaire et de les voir réapparaître neuves donc presque intemporelles. La mousse est une matière minimum constituée en majeur partie d'air, ce qui lui donne une infinie capacité d'expansion et de croissance. Je l'utilise pour créer des débordements, qui expriment la démesure et l'absence de maîtrise. L'installation des Bernardins est une sorte d'addition entre le sentiment ambivalent d'inquiétude et de sérénité que procure l'expérience sensorielle de la visite d'une architecture religieuse, et la présence aussi fascinante que menaçante d'un phénomène artificiel en perpétuelle croissance.

Ce qui m'intéresse, c'est de mettre le collectionneur ou le regardeur devant une échelle de temps et de l'inciter à jeter la pièce ou bien à la refaire. Parfois, il y a des collectionneurs qui souhaitent des objets qui durent, moulés en résine, etc. Dans cette perspective, j'ai réalisé des éditions de photographies mais je n'ai pas voulu continuer parce que je n'étais pas satisfait de l'émotion produite. C'est une activité que je fais pour moi, pour enregistrer le temps, avec l'idée de ne pas oublier les choses si j'ai envie qu'elles réapparaissent un jour. Peut-être que c'est la même chose pour les vidéos qui ont vocation à se retrouver sur un site internet comme un journal. J'ai beaucoup de mal à exprimer les choses et c'est aussi pour cela que je fais des documents sur mon travail pour introduire la parole et pour ne pas passer à côté de l'essentiel.

Concernant la pratique du dessin, il s'agit de notes. Je ne leur donne pas d'autres qualités. C'est un support préalable qui me sert à me projeter ensuite dans l'espace. Il peut y avoir des dessins que j'expose, mais ce sont des dessins matériologiques qui évoluent aussi avec le temps. Ils sont faits avec du Paic citron ou avec de l'eau de javel. Et au fur et à mesure du temps, ils peuvent blanchir jusqu'à disparaître. D'ailleurs, ils ne se vendent pas parce qu'ils se modifient trop.

Le mur de mon atelier est un mur d'expériences. Je l'ai recouvert dans sa partie basse avec du Nutella que les rats grignotent. La trace de leurs griffes donne ainsi lieu à des dessins.

Ce sont ces expériences que je ne peux reproduire dans mes expositions, mais c'est ainsi noté, en mémoire, et cela peut être développé à l'infini. Je suis toujours dans l'idée du mode d'emploi, comparable à une recette de cuisine que l'on peut réaliser de mille manières différentes comme lorsque l'on élabore une sauce tomate faite pour une personne comme pour mille. Mon travail peut autant investir un petit espace qu'un très grand, et une personne qui possède une de mes pièces peut aussi continuer à l'explorer.

Dans mon atelier il y a plein de souris et pendant que l'on parle j'en vois plusieurs qui circulent. Il y a ici un élevage de rongeurs et cela ne me pose aucun problème de cohabiter avec. Peut-être est-ce parce que je suis né à Monaco et que c'est un lieu où le temps s'est arrêté. On n'y voit pas de murs décrépis, de taches, tout est toujours repeint et paraît neuf. Aussi lorsque j'y circule, je me sens sale, abîmé, et je me dis que quand la mort arrive dans cette ville on ne peut comprendre d'où elle vient.

—
Bouquet final
—
Dans l'ancienne sacristie
du 10 mai au 15 juillet
—
Table ronde :
Les artistes au service de l'écologie,
le lundi 14 mai
à 20h

Tania Mouraud
—
Les contreformes

Entretien
Alain Berland

Biographie

Née en 1942, Tania Mouraud vit et travaille à Paris. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses expositions personnelles en France et à l'étranger parmi lesquelles on peut citer : *Une pièce de plus*, CCC Tours, France, *La Fabrique*, Krasnoye Znamia, St Petersburg, Russie, *Ad Infinitum*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Chapelle de l'Oratoire et *I Haven't Seen a Butterfly Here*, CuetoProject, New-York, USA.

À Paris, en 1969, Tania Mouraud organise l'autodafé de ses peintures et décide de rompre définitivement avec le châssis et les pigments. Depuis, elle poursuit une activité picturale avec d'autres moyens ; installations, graphies, photographies, vidéos sont les nouveaux outils qui font sa renommée.

Alain Berland (AB) : Les mots ont pris de l'importance très tôt dans votre travail. Pouvez-vous nous préciser les nécessités qui vous ont poussé à en faire un outil plastique ?

Tania Mouraud (TM) : Dès le début de ma pratique artistique, j'ai introduit le signe écrit avec l'image sans avoir de prédilection particulière pour l'un ou l'autre. Je pense que cette pratique vient de la fascination pour des formes d'écritures traditionnelles telles que celles rencontrées dans *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* ou la calligraphie liée à l'architecture comme l'écriture koufique.

La question d'une division entre l'image et l'écrit ne s'est jamais posée pour moi. Par contre, je l'ai systématiquement utilisée pour enrichir l'expérience perceptuelle du regardeur et introduire le son au niveau mental. Le texte n'a jamais illustré l'image ou réciproquement, comme dans la publicité ou la presse. Dans les plans/dessins des chambres de méditations, le texte très précis décrit le lieu, à la manière distanciée du Nouveau Roman, suggérant dans l'expérience immédiate, sous l'apparence d'une fiction techniciste, le calme ressenti dans les espaces réalisés.

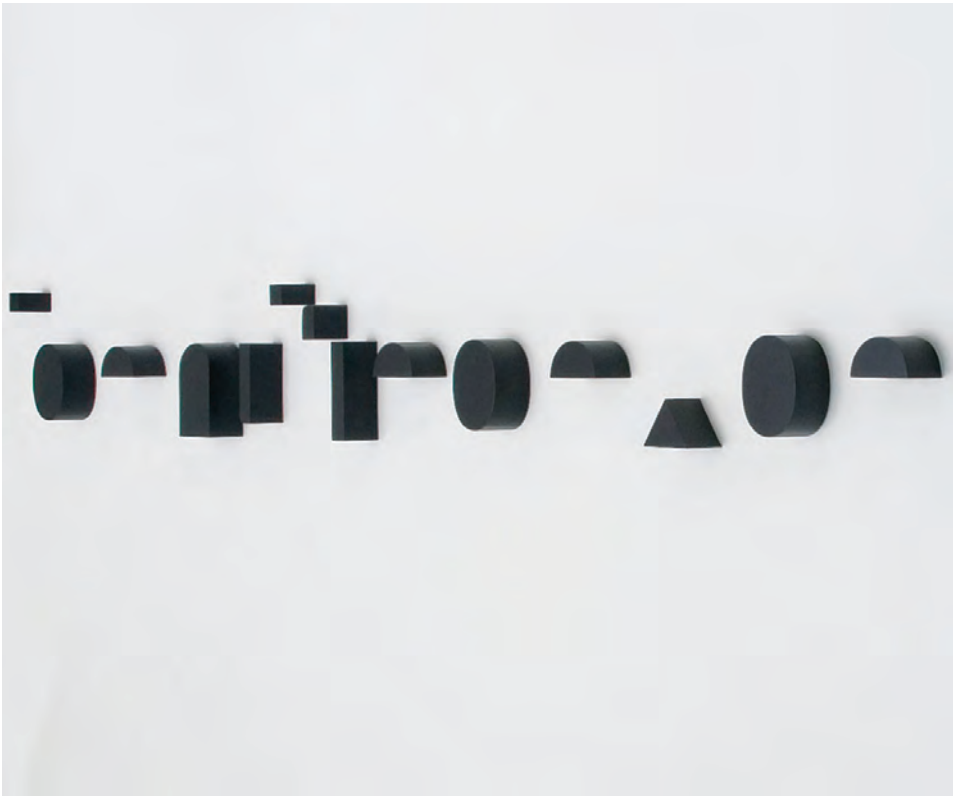
En 1973, j'ai réalisé des montages de photos-textes de grandes dimensions pour interroger le monde sensible et en particulier le rapport de perception entre le sujet et l'objet. Par la suite, l'image disparaît pour faire place à des préoccupations environnementales ; le texte s'inscrit sur des bâches plastiques aux dimensions de l'espace. Dans une lumière laiteuse, se détache une interrogation ou un aphorisme qui renvoie le spectateur à son statut de regardeur, interrogeant les conditions de la perception.

À partir de 1977, à PS1, New York, le texte sur le mur joue avec ce qu'Elizabeth Lebovici a appelé des « mots de formes ». Le texte s'affirme en dimension, prend l'espace entier de l'affiche et déclare, d'une manière non ambigüe, ma position d'artiste face à la société de consommation, aux leurres qu'elle offre en gage de pensée. Il est le début d'une énumération sans fin, NI ceci NI cela. Il s'affiche 54 fois dans Paris pour déclarer mon désaccord. Il est à la limite de l'abstraction. Seule la diagonale fait sens. Le lieu marchand par excellence devient le lieu où l'artiste inscrit son rêve d'éthique, où la philosophie devient le décor de la ville, où la parole individuelle vient affirmer d'autres désirs, plus grands, moins circonscrits à la consommation immédiate.

La question de la peinture, mais aussi de la sculpture, du bas-relief et du décoratif, est devenue de plus en plus prégnante. C'est pourquoi j'ai utilisé les contreformes des lettres pour générer des espaces géométriques dont l'origine est celle de la logique de l'écriture. Ces peintures-reliefs font coïncider une réflexion formelle sur l'art abstrait et un contenu politique lié à l'utilisation du langage.

AB : Qu'est-ce qui vous a conduit à rendre les graphies difficilement lisibles voire illisibles ?

TM : Lorsque j'ai commencé à peindre directement sur les murs, la graphie a



Tania Mouraud
frise III: identifiedexperienced, 2011
foam polyruthérane, peinture acrylique
37 × 520 × 10 cm

pris une place de plus en plus importante, devenant de plus en plus illisible pour la personne pressée. La lettre est triturée, malaxée, ce qui est horizontal devient vertical, fractionné, éclaté. Le texte semble illisible, mais en réalité, il fait sens pour le passant qui s'arrête et prend le temps de lire, de déchiffrer, en un mot, de penser.

Ce texte devient la métaphore du temps nécessaire au déchiffrement du monde. La forme labyrinthique de ces écritures, leur gigantisme écrasant, le renversement perturbateur entre noir et blanc, interrogent la relation du langage au pouvoir et permettent de jouer sur l'illisibilité pour déstabiliser le spectateur.

La frise que je présente aux Bernardins s'inscrit dans la lignée du travail commencé en 1991. Le déroulé des formes abstraites, ponctuation musicale en relief sur le mur, vient de la contreforme d'une phrase du poète chinois Wang Wei, de la Dynastie Tang (fin du VII^e siècle) et me permet de partager une certaine émotion.

Deux larmes sont suspendues à mes yeux.

Les formes textuelles changent suivant les positions du corps du regardeur dans l'espace et pointent vers une nouvelle manière de vivre parmi les mots, au-delà des images et de l'obscénité de l'univers marchand.

—
Deuxlarmessontsuspendues àmesyeux
—
Dans la nef
du 10 mai au 15 juillet

Claudel architecte — Entretien avec Virginie Colemyn & Grégoire Monsaingeon

Yvane Chapuis

Lecture d'un choix de textes de Paul Claudel à l'occasion de la réédition de son théâtre.

Yvane Chapuis (YC) : Qu'est ce qui vous a donné envie de lire Claudel au Collège des Bernardins ?

Virginie Colemyn (VC) : Paul Claudel est un auteur incontournable pendant les années de formation. Nous sommes loin déjà de nos études et des scènes ou des nombreux poèmes que nous avons travaillés. Mais la transmission de l'émerveillement de son langage est encore là. En dehors des exercices d'écoles et des grandes scènes, c'est assez rare d'avoir l'occasion de s'y confronter, compte tenu de la tenue de sa langue. Nous avons aujourd'hui l'espace de nous retrouver en public avec son œuvre, autrement. Là réside notre désir.

Grégoire Monsaingeon (GM) : C'est avant tout le plaisir de la lecture à haute voix.

YC : Avec cette invitation, vous vous êtes plongés dans ses textes, que retenez-vous de cette expérience ?

GM : Elle vient contredire ce qui sous-tend les exercices d'école justement, que c'est une langue très théâtrale qui requiert la plus haute technicité de respiration, qui est toujours présentée avec emphase, etc.

Je suis très heureux de voir, à partir des expériences de lecture des textes venant d'horizons et d'époques très différents que nous avons faites – notamment les *Psaumes* et ses carnets de voyages – que cette idée d'une écriture boursouflée est fausse. On peut trouver dans l'intimité de la parole que nous avons expérimentée, très proche, non proférée, quelque chose au milieu de ses longues phrases et de ses grandes images, des petites pépites de choses très simples qui nous ont donné un plaisir immédiat de lecture et d'écoute.

J'ai été attiré par la manière dont Virginie m'a parlé de Claudel. Claudel architecte, comme fil rouge, intuition, pour nous frayer un chemin à travers son œuvre. Cela faisait de lui un bâtisseur, sa langue devenait cette multitude de constructions et de formes différentes. Il devenait facilement abordable, comme l'architecture peut l'être à l'œil nu.

VC : L'invitation très ouverte qui nous est faite de lire Claudel, sans autre indication, ouvre tellement de géographies possibles. Nous nous laissons marcher à l'intérieur de ce bâtiment, de cette vaste maison qu'est son œuvre. C'est vrai que je suis plus spontanément allée vers des textes de jeunesse, des descriptions de paysage, de lieux, de déambulations, que vers son théâtre. Je suis aussi allée vers *Psaumes* parce que c'est l'œuvre à part dans les librairies, elle est au rayon spiritualité. J'ai eu envie de reprendre contact avec lui par là. Les psaumes de David. Ils ont ouvert des champs pour la lecture. C'est aussi par là que nous avons commencé le travail commun. Ils peuvent être chuchotés. Ils posent comme une pierre angulaire. Le corps de leur écriture est très puissant. Elle est sensorielle. Je ne souhaite pas faire une lecture qui serait orientée par l'attachement du Collège des Bernardins à la foi. Pour autant dans les *Psaumes*, il y a de la beauté vraiment. Il y a de la voix. Il répond. Il y a tout son être.

Biographie

Après avoir suivi l'enseignement de Jacques Lecoq, Virginie Colemyn est entrée au théâtre du Soleil où elle a joué dans deux créations collectives (*Le dernier caravansérail* et *Les éphémères*). Pendant ces années-là, elle a pu poursuivre sa formation auprès de maîtres balinais pour le masque et de maîtres coréens pour la danse et les tambours. Avant de rejoindre le Théâtre Permanent de Gwenaël Morin au moment de la création d'*Antigone d'après Antigone de Sophocle* en 2009 aux Laboratoires d'Aubervilliers, elle a croisé Nathalie Garraud et Olivier Sacomano avec lesquels elle a joué *Ursule* d'Howard Barker dans le cadre du festival Impatience à L'Odéon. Elle continue à travailler avec eux dans le cadre de Odéon hors les murs. Elle est actuellement en création au TGP pour une pièce de Rémi De Vos mise en scène par Christophe Rauck. Elle joue en tournée la création d'Anna Nozière *Les fidèles*.

Grégoire Monsaingeon est comédien et metteur en scène. Il travaille depuis 1997 avec les metteurs en scènes Sergueï Issayev, Leïla Rabih et Markus Joss, Gwénaël Morin, Laurent Fréchuret, Michel Raskine, Richard Brunel, Christophe Perton, Philippe Vincent ou Joris Lacoste et la chorégraphe Fanny de Chaillé ou les danseurs du label Cedana. Il explore les textes de Walser, Strindberg, Beckett, Faulkner, Garcia Lorca, Pasolini, Sarah Kane, Camus, Büchner et les auteurs du répertoire classique, Musset, Molière, Racine, Shakespeare. Il met en scène *Grand et Petit* de Botho Strauss en 1999 et *Chutes* de Gregory Motton en 2003 aux Subsistances à Lyon.
Depuis 2000, il collabore avec Gwenaël Morin (*Théâtre normal*, *Mademoiselle Julie*, *Comédie sans Titre*, *Anéantis Movie/Blated Film*, *Guillaume Tell, Les Justes*) et fait parti du groupe du Théâtre Permanent (*Lorenzaccio, Tartuffe, Bérénice, Antigone, Hamlet, Woyzeck*).

GM : En lisant Claudel au Collège des Bernardins, nous sommes obligés de nous poser la question de la foi. C'est un lieu dans lequel la religion et la croyance ont une place particulière et c'est un auteur qui a une relation particulière avec cela. Il a vécu une révélation, intimement liée à sa production littéraire. Or, avec Virginie nous ne sommes pas dans ce rapport à Dieu…

VC : … En tous cas, nous sommes face à un homme dont la piété a été active. Elle est présente de façon permanente dans les textes, elle est vécue, elle est quotidienne.

GM : Dans le même temps, c'est une révélation que l'on pourrait comparer à celle qu'on peut avoir vis-à-vis de l'art…, que l'on peut sans doute comparer à celle de Joseph Beuys, à son accident qui le conduit à s'entourer sa vie durant des matériaux qui, selon lui, l'ont extrait de la mort. Claudel, de la même manière, avec cette révélation, avec cette transformation de son être, de la direction de sa vie, lie en permanence questions de foi et d'écriture.
Les *Psaumes* sont en effet sensoriels, presque physiques. Ils ne sont pas faits pour réfléchir mais pour provoquer une expérience perceptive chez celui qui les lit.

VC : N'épiloguons pas sur les *Psaumes*, nous ne sommes pas des spécialistes. Nous y entrons par notre rythme personnel, intime.

GM : La grande diversité de l'œuvre nous met en relation avec la liberté de cette lecture, celle de se promener dans un immense bâtiment dont on ne verra pas tous les recoins, dont on ne comprendra pas toute l'architecture, mais dont on est capable, à un endroit donné, d'apprécier la richesse et de se sentir libre vis-à-vis d'elle.

YC : Pourriez-vous en dire un peu plus sur cette mise en relation de la piété de Claudel et le fait que vous n'êtes pas croyants.

Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

GM : Ce qui m'intéresse, c'est le rapport à la foi. Quand on lit les *Psaumes* ou même certains textes de *Connaissance de l'Est*, on est face à quelqu'un qui se pose singulièrement et individuellement le problème de la foi. À quoi est-ce que je crois ? Ses textes ne renvoient pas à une question générale. C'est lui face à la foi, et je ne me sens pas loin, au sens où le concept de foi peut trouver des liens avec la question de l'art.

Ces premiers textes que nous avons lus et écoutés relèvent de cette parole… pas simplement profonde…, une parole intime qui s'exprime par elle-même, qui cherche à décrire son jardin japonais, sa montagne, autrement dit quelque chose qui est devenu lui, quelque chose du langage qu'il s'est approprié et qu'il renvoie sur le papier.

Cette réflexion est venue pour moi d'une forme de méfiance à l'égard de Claudel et du lieu où nous allons le lire, à l'égard de cette idée que c'est un auteur connu et reconnu comme catholique, qui non seulement a une révélation, mais aussi a passé son temps à affirmer qu'elle était essentielle. Mais assez vite, cette crainte s'est transformée en question : comment écoute-t-on, quand on n'est pas

croyant, quelqu'un qui l'est manifestement beaucoup ? Comment comprend-on malgré tout ce qu'il raconte, parce que cela passe par des processus d'appropriation du monde, par la littérature. Je ne sais pas faire la différence entre la foi de celui qui croit et celle de celui qui ne croit pas.

VC : Il nous faut à l'un et à l'autre quelque chose qui pourrait s'apparenter à une croyance pour se présenter face à une assemblée pour lire à haute voix des textes. En tant qu'acteur, nous portons cette forme d'inébranlable en nous. Nous faisons entendre à travers nous une écriture.

YC : Vous dites que vous êtes entrés dans son œuvre pour ce projet de lecture par la notion d'architecture et la lecture de ses *Psaumes*. Comment cheminez-vous à présent ?

GM : Je me suis dirigé vers son théâtre, notamment *Tête d'or*. Et sans doute encore habité par des exercices de jeunesse, je me suis amusé à lire certaines scènes à voix haute, essayant intuitivement le personnage de Tête d'or avec emphase et celui de Cébès mourant avec une toute petite voix hésitante. En lisant de la sorte, avec cette forme simple à deux voix, j'avais l'impression de comprendre bien mieux que jamais tout ce que je lisais. L'oralité donne au texte une forme. À partir du moment où il y a parole, il y a forme. Ce qui est important pour nous en répondant à cette invitation de lecture, c'est de lire. Ce qui finalement relègue Claudel à un second plan. Qu'est-ce que c'est que lire quelque chose à l'autre ? Cela fait partie intégrante de notre travail quotidien d'acteur. C'est ce que pointe Virginie quand elle dit qu'il faut croire pour venir se présenter devant les autres.

Claudel ajoute une didascalie qui précise justement que le personnage de Cédès parle très bas. Cette remarque de l'auteur sur la forme à choisir pour dire son texte révèle l'importance de cette forme, de son choix. Tout notre travail consiste à s'acharner à travailler notre lecture et non pas à avoir la prétention de comprendre son œuvre. On peut embrasser toute cette œuvre en sachant dire un mot simplement avec justesse. Je me suis ainsi d'abord interrogé sur Claudel et finalement sur le phénomène de lecture. J'ai découvert ainsi qu'il y a une possible, et même une nécessaire irrévérence. Nous avons besoin de provoquer ses textes.

YC : Quelle est cette nécessaire irrévérence ?

VC : Nous avons besoin de nous dire que c'est possible pour tenir éloigné le côté élégiaque, solennel, sérieux que pourrait prendre une lecture de Claudel. D'emblée nous nous sommes mis à distance pour veiller à ce que ce soit Paul Claudel et nous, dans nos provocations réciproques. Lui, venant nous chercher à plein de niveaux de langue, et nous, n'acceptant de nous en faire imposer qu'à partir de la chair des textes. Et non pas à partir d'une idée reçue sur son œuvre. Irrévérencieux ne veut pas dire injurieux. Nous cherchons une coopération qui a partie liée avec nos personnalités respectives. Nous avons envie d'en découdre joyeusement. Quand on sélectionne, par exemple, le prologue du *Soulier de satin*, on voit bien qu'il nous invite à une fête, à une espèce d'embrasement où tout pourrait venir s'entrechoquer. C'est une œuvre dont on ne voit jamais le bord, c'est une boule. Il n'est donc pas question qu'on se plaque un masque ou un corps. C'est une affaire de niveaux de voix, de rythmes. Si une émotion doit se poser, elle ne se posera pas sur un affect, une afféterie ou une affectation. Elle se posera sur un socle physique. Ce sera notre corps, ce sera notre voix, ce sera notre choix de tel texte, de telle coupe, de tel enchaînement. L'irrévérence, c'est le côté ludion, c'est participer à l'invitation de Claudel de faire naître en nous de nouveaux registres de sensibilité.

Le contrepoint de la prudence serait l'audace.

YC : Quelle forme prend cette audace ?

GM : La lecture transversale de l'œuvre. Nous nous autorisons à passer des *Psaumes* au prologue du *Soulier de satin* à une scène de *Tête d'or* à un texte de *Connaissance de l'Est* librement. Ces textes sont là devant nous comme un plan d'architecture ou une grande carte et nous ne craignons pas de passer d'un continent à l'autre d'un simple coup d'œil. Nous fabriquons à l'intérieur.

YC : Cette fabrication est-elle différente de celle que vous faites quand vous êtes aux côtés d'un metteur en scène ?

GM : Dans un projet de mise en scène, on se concentre généralement sur un texte, même s'il va de soi que l'on s'intéresse aussi au reste de l'œuvre de l'auteur pour nourrir le travail.

VC : Pour cette lecture, nous nous retrouvons à construire à deux voix. Elles pourraient être cinquante ou cent. Là, nous sommes deux. Nous nous retrouvons face à face, côte à côte, à entremêler nos voix. Nous sommes acteurs, mais aussi dramaturge et scénographe de cette lecture. Je vais me laisser porter par Grégoire, par les textes qu'il va lire, par son timbre, par l'autonomie de sa lecture et lui se laissera emporter par la mienne. Cette manière de se mettre au travail et d'être au travail sur le plateau est similaire avec celle d'un projet de mise en scène. Chacun joue sa partition tout en jouant l'ensemble des partitions qui sont en jeu.

YC : Lorsque je vous ai demandé une image pour accompagner la publication de cet entretien, vous m'avez envoyé la photographie d'un travail de Gordon Matta-Clark, un artiste américain connu pour ses œuvres sur site spécifique, réalisées dans les années soixante-dix. Comment faites-vous le lien ?

GM : Très vite Virginie m'a parlé d'architecture et c'est un domaine que je connais très mal. La seule réflexion qui m'ait marqué en la matière, c'est celle de Matta-Clark. Il avance face à l'architecture l'idée d'anarchitecture. Son travail a essentiellement consisté à aller à l'inverse de toute démarche fonctionnaliste. Le fait de faire le lien entre Claudel et l'architecture m'a renvoyé à ses images et au fait qu'il n'a pas construit de bâtiments mais en a détruit, ou cassé en deux, percé, pour révéler une part de leur architecture, qui était sans doute déjà présente mais qui restait invisible. On voit dans ses photos quelque chose de l'ordre de la révélation et c'est sans doute ce qui intuitivement m'a fait faire le lien avec Claudel. J'ai l'impression que Matta-Clark révèle une autre lumière des choses et avec une conviction irrévérencieuse.

VC : Nous sommes en pleine avancée, peut-être que notre lecture au mois de mai viendra contredire tout ce que nous venons d'énoncer.

GM : Le mot « architecture » était une bonne pierre angulaire pour danser autour de Claudel. Cela a été très libérateur pour nous mettre au travail et préparer cette lecture à l'écart d'une profondeur cachée que ces textes magnifiques devraient nous renvoyer. Avec l'architecture, on passe nécessairement par l'extérieur. Ce qui nous permet d'être des auteurs et d'accepter d'y entrer avec peu de choses et d'employer peu de moyens. C'est enthousiasmant.

VC : Cette entrée est facilitée par Claudel. On voit bien avec l'expérience de lecture de *Tête d'or* et la note de bas de page que tu as citée que nous sommes en présence d'un auteur qui connaît très bien les acteurs. Notre travail est facilité par son amour du théâtre et son humour également. Nous n'avons pas parlé de son humour.

—
Lecture d'un choix de textes de Paul Claudel
—
Dans le grand auditorium
le 10 mai à 20h

Meredith Monk
—
Magie ancienne

Entretien
David Sanson

Biographie

Meredith Monk naît en 1942 à New York. Sa mère est chanteuse professionnelle. Ses grands-parents, nés en Pologne, sont également musiciens. Très tôt formée au piano et au solfège, elle étudie la danse, le théâtre et le chant au Sarah Lawrence College de New York jusqu'en 1964. Parallèlement, elle est membre du Judson Dance Theater à New York, et réalise ses premières compositions et performances, notamment avec Trisha Brown et Yvone Rainer. En 1968, elle fonde sa compagnie, The House, et dix ans plus tard le Meredith Monk Vocal Ensemble. Avec ces collectifs, elle développe une démarche qui entrecroise musique, chant, théâtre, opéra (*ATLAS*, 1991), performance, interventions in situ, installations, vidéo, cinéma (*Book of Days*, 1988). Une démarche dont la colonne vertébrale demeure la musique, et en particulier la voix : Meredith Monk est célèbre pour ses innovations en matière de techniques de jeu étendues, qui lui assignent une place à part dans le courant répétitif américain. En témoignent ses nombreuses compositions, dont la plupart ont été enregistrées pour le label ECM : citons *Dolmen Music* (1981), *Turtle Dreams* (1983), *Volcano Songs* (1997), *impermanence* (2007). Ces dernières années, Meredith Monk a élargi son œuvre instrumentale, composant notamment un premier quatuor à cordes, *Stringsongs* (2005), une pièce pour deux voix, chœur et orchestre de chambre (*WEAVE*, 2009), une performance pour ensemble vocal et quatuor à cordes (*Songs of Ascension*, 2010). Sa prochaine création, une pièce multimédia inspirée de poèmes de Gary Snyder, et intitulée *On Behalf of Nature*, est prévue pour fin 2012. Meredith Monk vient d'être élue « Compositeur de l'année 2012 » par le magazine de référence Musical America.

www.meredithmonk.org

Essentiellement musicale, se servant de la voix pour réveiller des énergies originelles, la musique de Meredith Monk est d'une beauté aussi bouleversante que singulière, et fragile. Rencontre rare avec une « mystique » dont l'art est avant tout source d'inspiration.

David Sanson (DS) : La voix est à la base de votre musique depuis ce jour, vers 1965, où vous dites avoir reçu comme une révélation : c'était le sujet de l'article *« Voice: The Soul's Messenger »* que vous avez publié récemment dans un ouvrage consacré aux liens entre musique, mysticisme et magie [1]…

Meredith Monk (MM) : Un jour, j'étais en train de faire des exercices d'échauffement vocal et ce fut comme… une sorte de vision. Une vision de la voix comme quelque chose d'à la fois très ancien et très jeune, de très haut, mais aussi très bas, quelque chose de masculin et de féminin, qui pouvait se mouvoir comme un corps, qui était également un paysage… Ma conviction profonde, c'est que la voix est en elle-même un langage, et que je n'ai besoin de rien d'autre : chacun peut comprendre ce dont il est question, car il suffit de ressentir. Un texte peut parfois se mettre en travers de la route, comme si vous aviez besoin d'aller à travers le texte. Pour moi, il vaut mieux aller droit, cœur à cœur [*en français dans le texte, Ndlr.*]…

Alors que mon corps a toujours été dur à travailler, et qu'en un sens, j'étais très limitée – mais c'est une bonne chose, car avec un peu discipline, quand on a des limites, on peut découvrir comment fabriquer sa propre voie, ses propres mouvements, ma famille m'avait transmis une bonne voix. À cette époque, j'avais trente-trois ans, j'étais déjà une artiste expérimentée, qui avait fait pas mal de choses : lorsque j'ai eu cette révélation, j'ai su comment travailler avec elle, comment me discipliner. J'allais en studio et j'essayais des choses avec ma voix – comment une voix pouvait-elle glisser, sauter ? comment pouvait-elle être vieille, ou jeune ?… Je viens d'une famille de chanteurs : ma mère était une chanteuse très célèbre à la radio, et aussi quelqu'un d'assez narcissique. Pour moi, le mouvement avait été une manière de m'émanciper, de me singulariser, mais ensuite, j'avais vraiment envie de chanter. Et le fait de trouver ma propre voix fut quelque chose de merveilleux, car cela m'a permis de revenir à ma famille, à mon sang… mais à ma manière. Ce moment a changé ma vie. Ce sont des choses qui arrivent parfois : il vous suffit d'une chose pour que tout bascule.

DS : Récemment, vous avez composé un quatuor à cordes (*Stringsongs*), une pièce pour chœur et orchestre de chambre (*WEAVE*)… Acceptez-vous beaucoup de commandes ?

MM : Je n'aime guère les commandes, parce que j'ai tendance à me sentir sous pression. Et quand je vois que bien souvent, pour une création de vingt-cinq minutes, l'orchestre n'a le temps que de deux petites répétitions… J'aime cette phrase merveilleuse de Steve Reich : « Je reçois mes ordres de Dieu. » C'est exactement ça. Je n'ai besoin de personne pour me dire de faire les choses, car j'ai toujours en moi quelque chose qui cherche à s'exprimer… *WEAVE* m'a demandé beaucoup de travail. Je ne pourrais faire ça que de temps en temps. Au début, j'étais effrayée par cette commande, je me demandais ce que j'allais pouvoir faire. Mais en avançant pas à

Meredith Monk © Red Berger

pas, j'y suis arrivée. J'ai eu l'impression de faire une peinture, de combiner les timbres comme des couleurs… Tout ce que je cherche, c'est de continuer à grandir : en ce moment, je suis très excitée par l'idée d'apprendre à travailler avec les instruments et à les traiter comme s'ils étaient des voix, c'est pour cela que j'ai accepté. Et j'ai été contente de réaliser que même dans le cas d'une commande, si je prends vraiment mon temps, en travaillant, travaillant et travaillant encore, quelque chose se produit, et quelque chose de bien… Mais ce que j'aime par-dessus tout, c'est le travail avec mon propre ensemble : c'est là que j'apprends. C'est un équilibre à trouver, entre les nouvelles pièces, les tournées, mais aussi le temps créatif dont j'ai besoin pour moi : à rester seule, à réfléchir, à faire de la méditation, à jouer du piano – mais pas pour composer des « produits », juste les phrases qui me viennent… Il est essentiel de garder du temps pour rêver.

DS : Hormis vos œuvres instrumentales, la plupart de vos pièces, jusqu'à récemment, n'étaient pas notées. La question de la transmission de votre musique vous préoccupe-t-elle ? Pensez-vous que votre musique vocale puisse être jouée par d'autres ensembles que le vôtre ?

MM : Avec mon propre groupe, en dehors des parties instrumentales, je préfère commencer à travailler sans partition. Je pense que lorsque vous n'avez pas de papier, vous économisez une étape, c'est plus facile : vous apprenez à diriger votre voix, sans avoir besoin de mémoriser une image. Ce n'est que lorsque je suis satisfaite du résultat que je réalise une partition, pour que nous puissions avoir une trace. Bien évidemment, le fait que mes pièces ne soient pas notées, qu'elles ne puissent donc être reprises par d'autres, me préoccupe profondément. J'y ai beaucoup réfléchi depuis que les éditions Boosey & Hawkes ont commencé à publier certaines de mes œuvres. Avec Alison [2], nous avons alors entrepris d'archiver mes pièces chorales et mes pièces pour piano : je prépare le matériau et elle édite la partition sur ordinateur. Mais il nous a fallu douze ans pour réaliser tout cela ! Rien que *Panda Chant* a nécessité deux ans de travail : c'est pathétique, deux ans pour une minute de musique… Car je crois que ma musique se situe *entre les lignes*. Dans une partition « normale », ce que vous voyez est ce qui est, mais dans mes partitions, c'est différent. Les choses sont moins faciles qu'elles ne semblent l'être à la lecture, elles réclament beaucoup de sensibilité. Il vous faut imaginer ce qu'il y a derrière le papier : une énergie différente, quelque chose de très organique… Et puis il y a des choses que je ne veux pas noter, que je ne noterai jamais, comme mes solos. Ceux-ci devraient être soit enseignés par moi-même à un autre chanteur, ce qui demande beaucoup de temps et d'énergie, soit uniquement documentés par mes enregistrements. Certains principes musicaux ne peu-

1 — Meredith Monk, « *Voice: The Soul's Messenger* », *in Arcana V: Musicians on Music, Magic & Mysticism*, Tzadik, New York, 2010, 464 pages.

2 — Alison Sniffin, membre de son ensemble depuis 1976.

vent tout simplement pas être transmis par écrit… Les pièces que j'ai composées pour mon ensemble, en revanche, je pense qu'il devrait être possible que mes musiciens les enseignent à d'autres groupes. Il existe d'ailleurs un groupe de jeunes chanteurs, appelé M6, qui s'est fixé pour objectif d'interpréter ma musique. Je travaille avec eux depuis 2007. C'est un processus très long et très ardu : certaines choses qui nous semblaient aller de soi (en termes de vocabulaire, d'interdépendance des parties ou de timing) lorsque je travaillais à la composition et qu'avec mon ensemble, nous les jouions du matin au soir, semblent beaucoup moins évidentes lorsqu'il s'agit de les apprendre bien des années plus tard. Néanmoins, je pense que la tradition orale reste le meilleur moyen d'apprendre la musique que j'ai écrite pour la voix.

DS : La répétition est toujours à la base de votre musique : pour quelle raison ? Comment définiriez-vous votre place dans l'histoire de la musique répétitive américaine ?

MM : Je l'ai souvent dit, l'utilisation de la répétition dans mon travail provient de ma pratique de la musique traditionnelle. Dans la musique folk, la forme a presque toujours pour base la répétition. Lorsque j'ai commencé mon exploration de la voix, je cherchais à créer des formes de chansons abstraites. Les motifs répétitifs instrumentaux (le plus souvent à l'orgue ou au piano) étaient délibérément conçus pour laisser de l'espace à la voix, pour que celle-ci soit libre. Je les ai toujours envisagés comme un tapis, un sol à partir duquel la voix pourrait s'envoler, se déplacer, avoir de l'espace pour déployer ses complexités. En ce sens, ma pratique est assez différente de celles de certains compositeurs que l'on rattache à la musique répétitive – plutôt issus d'une tradition instrumentale et du conservatoire –, qui utilisaient le motif en lui-même, comme un moyen de trouver de nouvelles structures. Même si j'ai moi aussi reçu une formation classique, je cherchais avant tout à retrouver la puissance essentielle, primale, de la voix humaine, et à trouver des moyens pour utiliser celle-ci comme un instrument sans paroles, capable de faire le lien avec des énergies fondamentales, intemporelles.

DS : Beaucoup de vos collèges et compatriotes (Steve Reich, John Adams, Alvin Curran…) vous citent toujours comme l'une des musiciennes américaines les plus importantes. Pourtant, vous vous situez à part dans…

MM : … dans l'histoire de la musique, oui, je sais. Disons que parfois j'en souffre, et qu'en même temps, je m'en moque (*rires*). Je crois que ma musique est très forte, et mérite d'être considérée comme faisant partie de l'histoire. Les autres compositeurs le savent, et beaucoup ont été très influencés par elle. Mais les gens, ou plutôt les mecs, ne me laissent pas entrer. Car c'est vraiment un milieu de mecs, qui peut être blessant pour les femmes ; et les femmes qui sont entrées dans l'histoire, dans la tradition européenne, occidentale, sont des femmes qui font de la musique à la manière des hommes. Je reste donc à l'extérieur. Mais d'un autre côté, quand je vois tout ce que requiert le monde classique, ce qu'implique le fait d'être un compositeur – s'affirmer de manière pompeuse, montrer combien on est fort, écrire ces pièces longues, tellement longues, toujours devoir poser, mettre son ego en avant –, je me dis que tout cela n'est pas très délicat, ni surtout très organique – c'est quelque chose de très mécanique, en un sens. Je préfère ma propre manière. Dans ces moments-là, quand je suis triste de cette situation, quand je me dis que j'aimerais pouvoir faire des pièces qui ne sont que des « produits », travailler rapidement, mes amis me disent : « Mais, Meredith, tu es une mystique ! » Et alors je me dis qu'ils ont raison, et je réalise combien tout cela n'a guère d'importance. Je pense parfois qu'il

serait bon que le monde classique soit un peu plus ouvert à d'autres voies, mais en même temps, de quoi je me plains ? L'Orchestre de Saint-Louis m'a commandé une pièce – et de toute façon, je ne pourrais tenir ce rythme, je ne sais pas travailler aussi vite…

DS : Qu'entendez-vous exactement par « mystique » ?

MM : Vous savez, je pratique la méditation depuis 25 ans et pendant longtemps, ça a été pour moi comme une corvée – il fallait que je suive ces heures de méditations, en plus de mes heures de piano, de travail sur le corps, de chant : une partie de moi avait tendance à séparer cela de ma pratique artistique. Mais plus j'en fais, plus je vieillis, plus je commence à entrevoir qu'art et spiritualité sont une seule chose. Et que tout cela, je le savais déjà, de manière très intuitive, lorsque j'étais une jeune artiste. Aujourd'hui, je suis beaucoup plus consciente du fait que je veux que ma musique soit un bienfait pour tous. Avant, je trouvais cela banal, ridicule, cliché. Mais ça ne l'est pas. Nous vivons dans un monde très dur et si vous pouvez créer des choses qui émeuvent les gens, qui les font se sentir plus grands ou les inspirent pour créer eux-mêmes, c'est inestimable… En travaillant sur mon opéra *ATLAS*, je regardais les interprètes, je les trouvais si merveilleux qu'ils étaient comme une lumière, comme des lumières. C'est ça, la véritable œuvre. Au fondement de la musique, de la mise en scène, des décors, il y a cela : ce rayonnement des musiciens et des comédiens, c'est cela que vous donnez vraiment, qui permet à tous de réaliser qu'il existe d'autres manières de communiquer avec les gens, de se comporter avec eux, d'être bon et généreux… Je crois que l'art doit élargir le cadre, nous montrer qu'il existe une autre image, bien plus vaste. Nous ne sommes que de petites choses et nous avons besoin de sentir cette chose, cette idée d'une réalité plus grande – appelez-la Dieu, Bouddha, ou ce que vous voulez –, car sinon, quand les choses vont mal, on est perdu. Quant ma compagne est morte[3], je savais qu'au même moment, des millions d'autres maris et femmes étaient en train de mourir, que des millions d'autres que moi étaient en train de pleurer dans des chambres d'hôpitaux. Je pense que la spiritualité, la pratique aident, au moins pour une seconde, à se rappeler que nous faisons partie du même grand océan… Dans le monde d'aujourd'hui, tout va très vite, nous sommes sollicités, agités en permanence, nous passons notre temps devant l'ordinateur, qui nous rend nerveux, et dépendants. Or, il faut permettre aux choses d'advenir. Si vous êtes attentif, si vous arrêtez de courir sans arrêt, si vous êtes gentil avec vous-même, les choses viennent à vous. Tandis que si vous courez sans arrêt, rien n'arrivera à vous. Vous ne pourrez vivre la magie de ce moment où vous et moi sommes assis face à face, votre magnétophone sur la table, où nous communiquons, où nous nous comprenons.

3— La chorégraphe Mieke van Hoek a été emportée par le cancer à l'âge de 56 ans, en novembre 2002 ; cette perte est à l'origine du cycle *impermanence*, en 2005.

—

Certains de ces propos ont initialement paru dans le numéro 58 de la revue *Mouvement* (janvier - mars 2011).

—

Meredith Monk en concert dans le cadre du cycle « Alterminimalismes »

—

Dans la nef
le 16 mai à 20h
concert suivi d'une rencontre avec l'artiste

—

Pour ce concert, le Collège des Bernardins s'est associé à l'Auditorium du Louvre, qui consacre à Meredith Monk une soirée spéciale le 18 mai.

Eyeless In Gaza — La paix des profondeurs

Entretien
Matthieu Loire

Biographie

Né en même temps que les années 1980, Eyeless In Gaza, le duo formé par Martyn Bates et Peter Becker – tirant son nom d'un roman pacifiste d'Aldous Huxley (en français : *La Paix des profondeurs*, 1936) –, en a écrit quelques-unes des plus belles pages musicales. La musique d'Eyeless In Gaza, en perpétuel mouvement, tour à tour post-punk, new-wave, minimaliste, folk, pop, n'en garde pas moins une sonorité unique faite de mouvements de guitares chatoyants, de lignes synthétiques mystiques et bercée par la voix unique, à la fois lyrique et intimiste, passionnée et habitée de Martyn Bates. Une singularité qui empêchera le duo, dont les disques (citons *Photographs As Memories*, *Drumming The Beating Heart* ou *Rust-Red September*) sont édités à l'époque par l'excellent label Cherry Red, de prétendre à une vaste audience, en dépit de sa reconnaissance critique et de son influence sur de nombreux musiciens. Après quelques années de séparation, Eyeless In Gaza s'est reformé depuis 1993, régulièrement accompagné sur scène par Elizabeth S. (l'épouse de Martyn Bates) : libérée de toute contrainte de succès commercial, sans cesse nourrie par les nombreux projets parallèles de Martyn Bates (en solo ou en collaboration avec Anne Clark, Mick Harris…), sa musique n'en est devenue que plus belle, riche et profonde. Un nouvel album, *Everyone Feels Like A Stranger*, a paru en décembre 2011 sur le propre label du groupe, Ambivalent Scale.

www.eyelessingaza.com

Voilà plus de trente ans que Martyn Bates et Peter Becker, sous le nom d'Eyeless In Gaza, produisent une musique à nulle autre pareille, faisant le lien entre l'urgence, la spontanéité et la mélancolie des années post-punk et un folk intemporel, rappelant par instants les riches heures de l'époque élizabéthaine.

Matthieu Loire (ML) : Votre voix incomparable – tour à tour mélancolique ou tourmentée, calme ou passionnée – est l'une des marques distinctives de la musique d'Eyeless in Gaza : quelle relation entretenez-vous avec elle ?

Martyn Bates (MB) : Pour moi, l'objectif quand je joue – et chanter, c'est « jouer de la voix » – est d'attirer l'attention sur une gamme de phénomènes différents, ce n'est jamais une simple relation de cause à effet. On pourrait y voir une manière de protestation contre tous ceux qui aimeraient confiner la richesse de l'expérience dans des cases et des étiquettes – la « peur », l'« ennui », la « joie », la « tristesse », etc. Ces endroits sont certes suffisamment réels, c'est là où les gens vivent et placent leur être, mais de telles catégorisations ne peuvent qu'être réductrices et vaines… Une chanson, c'est un mélange de musique et de pensée : s'y déploie un registre de sentiments qui existent au-delà des définitions, en un lieu complètement différent de ces espaces où les *croyances* et les *attitudes*, ces sagesses reçues qui nous transforment en automates, font la loi. C'est la musique qui permet d'atteindre un tel registre, bien plus que ne pourraient le faire les mots. Certains affirment que le premier cri à la naissance est davantage de l'ordre du chant que de la parole, et pour moi cela fait parfaitement sens. Cela dit, de manière générale, je n'aime pas analyser mon chant ou mon œuvre musicale… et je ne pense pas avoir très envie d'essayer de comprendre le pourquoi ni le comment de ce que je fais. Si l'on commence à trop s'analyser, soit on fait fausse route, soit on se rend complètement invisible à soi-même : on devient trop… trop conscient, au sens malsain du terme, et en fin de compte, c'est inhibant.

ML : On serait tenté de rapprocher votre musique de la musique folk, voire parfois de la musique médiévale…

MB : Dans ma jeunesse, un oncle attentionné m'emmenait dans des clubs folk, voir des gens comme Martin Carthy. Mais j'écoutais toutes sortes de choses. J'ai commencé par jouer de la guitare, je me revois assis, les doigts meurtris. Je suis assez âgé pour avoir entendu Nick Drake à l'époque. J'ai essayé de faire quelque chose dans ce style, mais j'ai toujours senti que ce n'était pas ma propre voix. C'est la seconde vague, toute la période d'expérimentation post-punk, qui a vraiment captivé mon imagination, et m'a conduit à passer à l'acte. Cela faisait complètement sens, et cela a inauguré la nouvelle vague du *do it yourself*, liée à l'emploi de moyens de production pauvres… C'est probablement la même chose avec la musique folk : on peut en faire avec le plus simple des instruments, voire avec sa seule voix. Le punk a ouvert radicalement l'horizon, avec un message simple : chacun peut créer sa propre musique. Si l'on écoutait bien ce message, on pouvait se dire qu'il était possible d'introduire un peu de musique folk dans tout ça. C'est ce que je continue à faire – mais, encore une fois, sans jamais avoir d'approche

systématique. Car même si j'aimerais parfois m'en imposer une, il semble que je n'en sois pas capable.

ML : Votre musique incite à la méditation et au recueillement. Vous qui aimez souvent renouveler complètement vos chansons sur scène, de quelle manière abordez-vous ce concert à Paris, le premier depuis cinq ans ?

MB : Au cours des derniers mois de 2011, lorsque nous travaillions à notre nouvel album, *Everyone Feels Like A Stranger*, un motif inattendu a commencé à se faire jour. En enregistrant et finalisant les morceaux, il est devenu clair que la plupart d'entre eux témoignait d'un attachement à la forme « chanson », opposée à ces explorations et improvisations instrumentales qui sont comme des tableaux sans paroles. Bien sûr, toute la musique que nous faisons possède son histoire, car finalement, c'est tout ce qu'il nous reste : des histoires, qu'elles soient magnifiques, effrayantes, extatiques, anecdotiques, éveillées, endormies… Si ces histoires particulières nourrissent naturellement la musique d'Eyeless In Gaza, les chansons commencent ensuite à mener une vie propre. Quoi qu'il en soit, en les voyant apparaître, j'ai été frappé par le fait que ces chansons-là semblaient teintées d'une dimension particulièrement introspective et réflective. C'est Peter Becker qui a suggéré d'intituler l'album *Everyone Feels Like A Stranger* : au début, j'étais sceptique, je redoutais que ces mots véhiculent des connotations négatives, mais je vois bien maintenant qu'il était dans le vrai. Car ce que proposent ces chansons, c'est une méditation collective sur cet état d'esprit particulier, ce double sentiment d'ivresse et d'intimité que procure parfois le fait d'être seul. Lorsque l'on atteint ce point à partir duquel « se sentir comme un étranger » entraîne, étrangement, un irrépressible sentiment de bonheur subtil et de bien-être, où la distance et la séparation, d'une

Eyeless In Gaza
© D.R.

manière ou d'une autre, ouvrent soudain à l'élévation et la clairvoyance, où l'on éprouve, à travers cet isolement, un troublant sentiment de sécurité. Ce point où être « seul » prend une intensité quasi religieuse, où l'on se sent relié à la paix, au calme, au silence.

ML : Voilà plus de trente ans que Peter Becker et vous jouez ensemble, avec une fraîcheur intacte : qu'est-ce qui vous permet de continuer ?

MB : Pour moi, le meilleur de ce que j'ai accompli l'a été avec Eyeless In Gaza, c'est le cœur de ma musique, du fait de cette relation particulière, télépathique, que Peter Becker et moi avons développée depuis toutes ces années. C'est quelque chose de très intense, parce que nous ne sommes que deux, un lien très fécond. Parfois même trop.

—
Eyeless In Gaza en concert
dans le cadre du cycle
« Alterminimalismes »,
avec Garth Knox
(lire p. 56).
—
Dans le grand auditorium
le 7 juin à 20h

Garth Knox
—
Transports amoureux

Entretien
David Sanson

Biographie

Né en 1956 à Dublin, Garth Knox, altiste explorateur d'origines écossaise et irlandaise, compte parmi les musiciens les plus recherchés sur la scène internationale. Il déploie sa virtuosité dans des domaines très variés, depuis les musiques médiévales et baroques jusqu'au répertoire contemporain et l'improvisation, en passant par la musique traditionnelle. Sur l'invitation de Pierre Boulez, Garth Knox devient membre de l'Ensemble Intercontemporain à Paris en 1983, où il crée de nombreuses œuvres en soliste. De 1990 à 1997, il est l'altiste du prestigieux Quatuor Arditti, et collabore avec la plupart des grands compositeurs du moment : Ligeti, Kurtág, Berio ou encore Stockhausen (notamment pour son fameux *Helicopter Quartet*, joué dans quatre hélicoptères). En 1998, il quitte le Quatuor Arditti et s'installe à Paris. Depuis il multiplie ses activités dans différents domaines artistiques, comme le théâtre ou la danse. Avec la viole d'amour, il explore le répertoire baroque et suscite un nouveau répertoire pour cet instrument insolite.

www.garthknox.org

Avec Agnès Vesterman (violoncelle) et Sylvain Lemêtre (percussions), l'altiste Garth Knox, à la viole d'amour, invite à un voyage à travers neuf siècles de musique. De Hildegard von Bingen à Kaija Saariaho, les pièces qui composent son disque *Saltarello*, publié par ECM, font la part belle au folklore celtique et à la musique de l'ère élizabéthaine.

David Sanson (DS) : Quel est le propos de *D'Amore* et *Saltarello*, les deux disques que vous avez publiés chez ECM ? En quoi l'un et l'autre se ressemblent-ils, et en quoi diffèrent-ils ?

Garth Knox (GK) : *D'Amore* était un CD qui présentait la viole d'amour, instrument peu connu [instrument inventé au XVIIe siècle, parent de la viole et du violon, et muni de sept cordes mélodiques et de cinq à sept cordes vibrantes en métal, Ndlr.] mais riche en ressources, dans un repertoire de musiques baroques et contemporaines. Le disque est un mélange de solos de viole d'amour et de duos avec Agnès Vesterman au violoncelle. *Saltarello* pousse la question un peu plus loin – il y a de nouveau des duos de musique baroque avec Agnès Vesterman, mais aussi des duos de musique médiévale sur vièle médiévale avec Sylvain Lemêtre aux percussions. Et aussi de la musique contemporaine à l'alto, avec ou sans électronique. L'éventail de musique proposé couvre ainsi neuf siècles, de Hildegard von Bingen à Kaija Saariaho. À la fin de *D'Amore*, on entendait des bribes de musique folk irlandaise : nous avons eu envie de creuser ce sillon.

DS : Dans le texte figurant dans le livret de ce nouveau disque, il est beaucoup question de « voyage » : en quoi cette idée vous semble-t-elle importante, quel genre de voyage cherchez-vous à offrir à l'auditeur ?

GK : La notion de voyage est très importante pour moi, au sens où ces musiques nous entraînent en-dehors de nous-mêmes et offrent des sensations exotiques. Mais l'idée est aussi de ramener jusqu'à nous, ici et maintenant, ces musiques lointaines et excitantes. Le chant grégorien de Hildegard von Bingen, par exemple, fait partie des racines de toute notre culture musicale européenne, et je trouvais intéressant de le mettre en rapport avec les musiques qui l'ont suivi.

DS : Comment décririez-vous la musique de l'ère élizabéthaine, celle de Purcell et de Dowland, et quels sont ses liens avec la musique folk celtique ?

GK : Je trouve que Purcell et Dowland sont arrivés à un niveau d'expression directe et pure qui n'a jamais été surpassé. Leur mélodies possèdent ce « naturel » qu'on ne trouve normalement que dans les meilleures musiques « folk », mais le traitement de ces mélodies est d'un raffinement extrême.

DS : Comment concevez vous l'interprétation de la musique ancienne, et en quoi la démarche des « baroqueux » a-t-elle influencé votre propre manière de jouer ce répertoire ?

GK : J'étais au conservatoire à Londres quand la grande vague baroque a déferlé sur l'Europe. Elle m'a fortement infuencé, et nous a tous libérés de cette conception poussiéreuse de la musique ancienne. D'ailleurs, cela m'a également beaucoup inspiré dans mes interprétations de musiques

Garth Knoth
© Pierre-Emmanuel Rastoin

contemporaines – la respiration, la légèreté, la clarté, l'expressivité…

DS : Vous faites partie de ces musiciens qui naviguez aussi bien entre la scène « classique » et les autres musiques (de l'électronique à l'improvisée) : est-ce parce que vous vous sentez à l'étroit sur la scène de la musique « savante » ?

GK : Il y a danger, avec la musique « savante », de tomber dans le piège de la gravité, de la tradition ou tout simplement du pseudo « prestige ». Un petit tour chez les amis improvisateurs ou une bonne dose de musique éléctronique est un très bon antidote, et permet de rester créatif.

DS : À vous qui avez beaucoup joué la musique de Cage et Feldman, et dont l'œuvre de compositeur est souvent très minimaliste, qu'évoque ce terme de « minimalisme » ?

GK : Ce terme est devenu si large que tout et son contraire peuvent se cacher là-dedans ! Pour ma part, j'admire ceux qui arrivent à faire beaucoup avec pas grand-chose (Feldman, et parfois Reich), plutôt que ceux qui ne font pas grand-chose avec beaucoup.

DS : Pouvez-vous nous présenter celles de vos compositions qui figurent sur *Saltarello* ?

GK : On trouve sur ce CD une nouvelle pièce pour alto seul qui fait le lien entre la musique baroque et la musique contemporaine. Cela commence comme une espèce de jazz baroque, mais avec des hésitations, passe par un côté un peu folklorique et se termine sur une course à l'épuisement. J'ai également réalisé les arrangements de plusieurs pièces figurant sur le disque, dont certains sont presque des re-compositions.

—
Garth Knox, Agnès Vesterman
et Sylvain Lemêtre
en concert dans le cadre du cycle
« Alterminimalismes »,
avec Eyeless in Gaza
(lire p. 54)
—
Dans le grand auditorium
le 7 juin à 20h

Gomme
—
Entretien avec Loïc Touzé & Yasmin Rahmani

Yvane Chapuis

Yvane Chapuis (YC) : Comment vous êtes-vous rencontrés ? Qu'est-ce qui vous a conduit à faire cette pièce ensemble que vous avez titrée *Gomme* ?

Yasmin Rahmani (YR) : Je suis en résidence au Théâtre Universitaire de Nantes. J'ai travaillé avec Hervé Guilloteau qui est metteur en scène. Je pensais que le théâtre m'aiderait à faire parler la danse, à combler ce que je pensais de la danse sans parvenir à le dire. J'ai fait l'expérience, ça s'appelle *My way*. Mais je n'étais toujours pas convaincu. J'ai vu une pièce de Loïc dans ce même théâtre, *La Chance*. Je n'ai pas été d'emblée emballé par ce que je voyais, mais j'étais intrigué en voyant les danseurs fermer les yeux et par le questionnement de la danse que porte ce spectacle. J'ai voulu le rencontrer. Je me disais : « Pourquoi ne pas travailler avec un chorégraphe, puisque que c'est la danse que je veux questionner ? » Nous nous sommes rencontrés, je lui ai parlé de ma danse, de sa terminologie, de son histoire.

Loïc Touzé (LT) : Ce qui m'a surpris en entendant Yasmin lors de notre première rencontre, c'est lorsqu'il m'a dit que si l'ensemble de *La Chance* ne le passionnait pas, elle contenait un dialogue possible avec la manière dont lui et ses camarades s'engageaient dans la danse au début des années 1980 place du Trocadéro à Paris. Il reconnaissait, dans la manière dont les spectateurs recevaient les danses de cette pièce, une proximité avec la façon dont les gens les regardaient *breaker*, inquiets face à ces corps fragmentés, arythmiques, en lien avec un imaginaire qu'ils ne saisissaient pas. C'est sur ce rapport à l'exploration du mouvement qu'il est venu me chercher. Notre rencontre s'est faite d'emblée sur des questions artistiques.

YR : Je considère que la danse Hip-Hop ne peut pas tout dire, qu'elle n'a pas encore développé son langage. Nous en sommes encore à la performance et à la beauté du mouvement. Je pense que nous ne pouvons pas déconstruire cette danse pour le moment, car nous n'avons pas trouvé les mots pour ça.

YC : Qu'est-ce que la danse ne parvient pas à dire selon vous, ou qu'est-ce que vous voudriez dire que vous ne parvenez pas à danser ?

YR : Je ne trouve pas la traduction de certaines sensations en danse. C'est un peu comme quand je parle avec mon père. Il me parle en arabe et je lui réponds en français. Mais si nous devions parler de la même manière tous les deux nous n'y parviendrions pas. Il y aurait un blocage. C'est une impossibilité de ce genre à laquelle me renvoie la danse. J'ai une danse, j'ai une espèce de parole, mais je n'arrive pas à la décrire.

YC : Comment vous êtes-vous mis au travail pour *Gomme* ?

LT : Nous avons très vite glissé de l'idée initiale de faire un portrait de Yasmin, et pour lequel il me sollicitait, à celle de dialogue. Le focus ne se faisait donc plus uniquement sur son histoire mais sur une histoire qu'il me raconterait. S'il me racontait cette histoire, il pouvait potentiellement la raconter à tous. Il s'agissait donc pour moi d'être un récepteur rendant possible ce récit.

Nous sommes de la même génération mais nos trajectoires sont

Biographie

Né en 1964, Loïc Touzé a été formé dès son plus jeune âge à l'école l'Opéra de Paris, a dansé dans le corps de ballet dirigé par Noureev et intégré le GRCOP (groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris). Il démissionne en 1986 et se tourne vers la danse contemporaine rejoignant en tant que danseur interprète les projets de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier, puis Catherine Diverrès et Bernardo Montet. Il chorégraphie à partir de 1989 et a créé depuis de nombreuses pièces qui se caractérisent par un intérêt constant pour le mouvement dansé comme lieu d'exposition des mécanismes de l'imaginaire. Il développe parallèlement une importante activité d'enseignement, au sein de l'école du TNB, de l'université de Rennes ou Paris 8, du CNDC d'Angers et de la formation ex.e.r.ce du CCN de Montpellier, ainsi que, de plus en plus souvent à l'étranger (Forum Dança - Lisbonne, Impuls Tanz - Vienne, Tsekh summer school – Moscou, Instituto universitario de arte – Buenos Aires).

–

Yasmin Rahmani: «Je suis né à l'âge de 15 ans, en 1982, à Paris où j'ai découvert la danse en observant deux américains au Trocadéro qui faisaient une démonstration de *Poppin*... c'est alors que tout s'est enchaîné !» Très vite, Yasmin Rahmani se consacre au Hip-Hop et se distingue en participant à de nombreux concours. Il fonde plusieurs groupes (Street breakers, Kid's electric, NCB3) et approfondit sa technique. En 1987, il décide de partir aux États-Unis où il découvre le fameux groupe Rock Steady Crew. Dans le prolongement de cette expérience, il continue à prendre des cours, notamment en jazz, classique et contemporain. En 1991, il fonde la compagnie HB2 et crée plusieurs pièces. En 1995, il remporte le titre de champion d'Europe de *breakdance* à Hanovre en Allemagne. Aujourd'hui, ce danseur emblématique et précurseur de la danse Hip-Hop en France est toujours présent en tant que chorégraphe, danseur, professeur et réalisateur.

Gomme
de Loïc Touzé et Yasmin Rahmani
© Jocelyn Cottencin

très différentes, nous avons évolué dans des environnements très éloignés, nous n'avons pas la même culture en danse, nous sommes néanmoins tous les deux « old school » comme dit Yasmin. Mais ce que chacun de nous a traversé ces trente dernières années avec la danse trouve parfois des échos dans le parcours de l'autre.

J'avais une certaine suspicion à l'égard du Hip-Hop, parce qu'il a été souvent récupéré et instrumentalisé. Le danseur de Hip-Hop est regardé comme un bon gars qui va aider dans les banlieues à ce que les jeunes aillent mieux. Cette conception ne met pas du tout en valeur la question artistique que contient ce langage. Bien évidemment, si un travail avec les jeunes peut être fait dans des quartiers difficiles avec la danse, tant mieux. Ce qui est problématique en revanche, c'est l'assignation de cette danse au pansement social.

Je soupçonnais aussi le Hip-Hop d'académisme, car comme pour la danse classique, les prouesses

techniques tant désirées par les spectateurs donnent l'impression que les enjeux sont là. Or, cette médusation du spectateur par la technique assimile la danse au sport, l'imaginaire n'y trouve pas de place. C'est d'ailleurs de cela dont m'a parlé Yasmin dès notre première rencontre. Il m'a dit qu'il avait le sentiment que la danse disparaissait. C'est une question que nous partageons. Il y a toujours un risque en effet que la danse disparaisse. Qu'est ce que la danse ? Et qu'est ce qui disparaît ? C'est ce que nous devions élucider. Il m'a interpellé à cet endroit et cette interpellation est devenue le cœur du travail.

À partir de là, je me suis mis à écouter une histoire que je ne connaissais pas, en essayant de trouver en quoi elle me concernait. Quelles étaient les ramifications d'une histoire commune ? J'ai compris que nous avions des grands-parents communs. Nous partageons une influence très forte : la comédie musicale américaine d'où naîtra en partie le Hip-Hop, mais aussi une culture télévisuelle et des figures pop telles que John Travolta, David Caradine ou Louis de Funès. Il y a aussi quelque chose de commun dans notre façon de toucher le sol, de le considérer. Pourtant je suis loin d'être un danseur de Hip-Hop et Yasmin n'a pas un passé de danseur classique.

YC : Et vous, Yasmin, suspectez-vous la danse contemporaine ?

YR : Non. Parce que j'appartiens à une génération qui se réunissait déjà autour de différentes danses. Le Disco, le Funk, la New Wave. Nous n'étions pas enfermés dans un style en particulier. Le premier spectacle que j'ai vu, et que j'ai aimé, était d'Alain Platel. C'était en 1984. Je n'ai pas de scepticisme à l'égard de la danse contemporaine. Je peux avoir des incompréhensions. Je peux être choqué par son silence. En Hip-Hop, le silence est un danger, il faut le combler. Ce que j'ai aimé d'emblée dans la danse contemporaine, c'était d'observer que c'était une écriture dans l'espace. Nous, sommes encore rendus à des formes triangulaires, à un rapport frontal avec le public. Nous recherchons encore l'espace. Or ce qui m'intéresse, c'est la gestuelle. Ça fait trente ans que je m'y confronte, que je m'interroge. Comment la faire évoluer ? Comment danser dans le silence, uniquement avec des blocages ? Est-ce possible ?

LT : En entendant à nouveau Yasmin, je perçois combien la danse pour lui est politique. Et combien elle perd sa valeur dès qu'elle est récupérée par une instance. Il est d'ailleurs toujours en buté, prêt à s'arrêter de danser à cause de cela. Je l'ai éprouvé pendant le travail ! Nous sommes par exemple sur le point d'abandonner l'idée de tourner *Gomme* parce qu'il a la crainte que nous fassions commerce. Et que c'est incompatible pour lui.

Il a toujours l'inquiétude que la danse représente quelque chose dont on pourrait se saisir pour rassurer un environnement. Alors que le Hip-Hop qu'il porte est dangereux, au sens où on ne peut pas capitaliser dessus. C'est un mouvement qui échappe à toute tentative de règlement. J'ai perçu une attitude extrêmement expérimentale dans son rapport à la danse, comme si, malgré les figures, malgré les techniques, il fallait avant tout trouver un espace dans lequel être vivant.

YR : La danse que je défends c'est celle du *free style*, celle où chacun est libre d'improviser et de montrer ce qu'il sait faire à l'intérieur d'un cercle, où chacun regarde l'autre avec respect et une curiosité pour l'émergence de formes de danse.

YC : La question sous-jacente dans ce que vous dites tous les deux n'est-elle pas le fait de déplacer une danse de rue sur un plateau de théâtre ? Ce déplacement a-t-il du sens ? Dans le même temps, cette transposition passe par une professionnalisation des danseurs qui leur permet de vivre de leur pratique. Ce n'est pas rien.

YR : La reconnaissance de cette danse est importante bien entendu.

LT : Le problème, c'est qu'à partir du moment où la danse Hip-Hop est arrivée sur le plateau, elle s'est habillée des habits de la danse contemporaine ou de la danse classique. Elle n'a pas pensé sa conversion de la rue à la scène, devenant le plus souvent une danse contemporaine déplacée ou une danse classique qui ne dit pas son nom.

YR : Dans les années 1990, quand la deuxième vague du Hip-Hop est arrivée, via le Rap, on nous a mis prématurément sur la scène. Le problème c'est que nous répercutions sur la scène le show que nous faisions dans la rue. Et le fait de transférer *Gomme* du studio de travail au plateau de théâtre pose pour moi les mêmes questions. Il n'y a aucune évidence à le faire selon moi. Je suis vraiment un danseur de rue, c'est là que nous dansions, d'abord parce que nous n'avions pas d'argent. La lumière, ça n'était pas celle des projecteurs mais celle des lampadaires. Ça n'est pas la même. Je me vois mal danser avec des projecteurs braqués sur moi. Ce serait une véritable agression. Les applaudissements du public aussi me mettent mal à l'aise. J'ai l'impression d'être un singe dans un zoo. La relation qui s'établit à ce moment… C'est comme si nous faisions un cadeau à une personne et qu'elle se sentait obligée de nous en faire un en retour. Il faudrait repenser les applaudissements.

YC : Quelles sont les difficultés que vous avez rencontrées au cours du travail qui vous a réuni ?

LT : Une contrainte de temps. La production nous a demandé de faire une pièce de 40 minutes. Entre l'histoire personnelle de Yasmin, l'ensemble de ses connaissances des différentes danses et ce que je découvrais de passionnant sur l'histoire du Hip-Hop, il fallait faire des choix et prendre le risque de construire un objet brut.

YR : Je n'ai pas rencontré de difficulté particulière. Ce qui m'a tout de suite plu, c'est la salle de répétition, où finalement j'invitais Loïc pour lui faire découvrir mon monde. Ce qui est paradoxal, c'est que j'ai pensé, en oubliant de le lui dire, que ce qu'il avait fait, j'aurais pu le faire si nous avions échangé nos vies. Il y a ce voyage aussi entre nous. Je pourrais commencer le spectacle en disant que je me suis formé à l'Opéra de Paris parce que j'avais l'argent pour le faire. Un fantasme. J'aurais pu être lui ou lui être moi.

YC : Vous avez un nouveau projet en perspective alors !

LT : Il y a une véritable proximité dans le rapport que nous entretenons avec la danse, qui dépasse largement la question des cultures, des identités, des provenances. Nous nous retrouvons sur le fait que nous avons jusque-là consacré une grande partie de notre vie à danser et à transmettre la danse. J'entends physiquement ce que Yasmin me dit du Hip-Hop. Nous partageons ensemble le même sol glissant.

YR : *Gomme* me touche parce que la relation que nous établissons avec les spectateurs fait presque d'eux des amis.

LT : Il faut que nous parvenions à maintenir cette qualité. Quand Yasmin était sur le point d'arrêter, j'ai pensé que nous devions faire tourner cette pièce parce que ce projet continue d'être une leçon de danse. Il faut que nous puissions entendre cette histoire.

—
Gomme
Avec la collaboration
de Jocelyn Cottencin
—
Production TU Nantes avec l'aide
à la résidence de la ville de Nantes
—
Dans la grande nef
les 15 et 16 juin à 20h

Programmation du Collège des Bernardins

Édifice exceptionnel du XIIIe siècle en plein cœur de Paris, restauré à l'initiative du Diocèse de Paris, le Collège des Bernardins est ouvert au public depuis septembre 2008. C'est aujourd'hui un lieu dédié aux espoirs et aux questions de notre société et à leur rencontre avec la sagesse chrétienne. Plusieurs activités, au service de l'homme dans toutes ses dimensions (spirituelle, intellectuelle et sensible) sont proposées :
— expositions d'art contemporain, musique, arts vivants, activités pour le jeune public ;
— rencontres et débats
— formation théologique et biblique.

Le Collège des Bernardins s'appuie sur un pôle de recherche composé de six départements.

Informations / tarifs / inscriptions :
www.collegedesbernardins.fr et 01 53 10 74 44

LA MUSIQUE

La programmation musicale du Collège des Bernardins est ouverte à d'autres répertoires musicaux tels que la musique classique et le jazz.

« Timbres, espace et résonances »

Claviers en miroirs
1 — clavecin, pianoforte, piano
Jeudi 19 janvier,
20h
Michael Levinas, piano ;
Alain Planès, pianoforte ;
Pierre Hantaï, clavecin.
Bach, Beethoven.

2 — Invariable clavier,
du baroque au XXe siècle :
écritures / espace / virtuosités
Vendredi 20 janvier,
20h
Concert de l'Ensemble Le Balcon
Table ronde
autour de Michaël Levinas

Jeux de timbres autour de la trompette
Lundi 13 février,
20h
Romain Leleu, trompette ;
Julien Gernay, piano.
Arutunian, Enesco, Fauré, Ravel, Goedicke, Gaubert, Hersant, Gluck, Arban.

Splendeurs polychorales
Lundi 26 mars,
19h
Conférence : De la musique comme expression du texte biblique
Concert de l'Ensemble Arsys Bourgogne : Praetorius, Johann Bach, Schütz.

Espace et polychoralité
Jeudi 24 mai,
20h
Ensemble Les Éléments
(dir. Joël Suhubiette) —
24 chanteurs a capella
Palestrina, Victoria, Desprez, Markéas, Mendelssohn, Martin.

Jazz

Jeux de timbres, jeux de voix
Mercredi 11 avril,
20h
Sophie Darly Soul Game
et Sylvia Howard & The Black Label Swingtet

LES RENCONTRES & DÉBATS

Le Collège des Bernardins propose à tous de participer à des conférences, des tables rondes, des colloques sur des sujets variés.

Les « Mardis des Bernardins »

Tables rondes sur des questions de société, rediffusées sur KTO à 20h40.
Tous les mois : débat sur une question d'actualité, en partenariat avec La Vie.

L'art s'enseigne-t-il ?
Mardi 17 janvier,
de 20h à 21h45

Crise de la philosophie ou philosophie de la crise ?
Mardi 24 janvier,
de 20h à 21h45

Qu'est-ce qu'une paix juste ?
Mardi 7 février,
de 20h à 21h45

Pour une science sans foi ni lois
Mardi 14 février,
de 20h à 21h45
En partenariat avec le Collège de France.

Épargnant et responsable ?
Mardi 6 mars,
de 20h à 21h45

Vive la poésie !
Mardi 13 mars,
de 20h à 21h45

Le don d'organes : quelle actualité, quelles questions ?
Mardi 20 mars,
de 20h à 21h45

Quel est le statut de la parole dans l'espace public ?
Mardi 10 avril,
de 20h à 21h45

Consommateur et responsable ?
Mardi 15 mai,
de 20h à 21h45

L'avocat est-il devenu le maître absolu ?
Mardi 22 mai,
de 20h à 21h45

Que nous enseigne l'art ?
Mardi 12 juin,
de 20h à 21h45

Quel destin pour la littérature dans le monde numérique ?
Mardi 19 juin,
de 20h à 21h45
En partenariat avec le Collège de France.

CONFÉRENCES & COLLOQUES

Quelques exemples:
De Manet à Picasso : L'Éclaircie
Lundi 23 janvier,
de 19h30 à 21h

Les printemps arabes et le religieux
Vendredi 10 février
de 8h45
à 22h

Colloque du département de recherche « Société, Liberté, Paix ».
Qu'est-ce qu'enseigner ?
Mardi 14 février
de 20h30 à 22h

L'art dans la cité
Jeudi 16 février,
de 20h à 22h

Handicap, handicaps ? - Vie normale, vie parfaite, vie handicapée…
Jeudi 29, vendredi 30
et samedi 31 mars
Colloque-formation du département de recherche « Éthique biomédicale » en partenariat avec l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et la Fédération des Établissements Hospitaliers et d'Aide à la Personne.

L'Europe face à son destin
Mercredi 11 avril,
de 19h30 à 21h

Les artistes au service de l'écologie
Lundi 14 mai,
de 20h à 22h

Les sociétés musulmanes face à l'Europe,
Mercredi 6 juin,
de 20h à 21h30
Mercredi 4 juillet,
de 20h à 21h30

LES ACTIVITÉS POUR LE JEUNE PUBLIC

Pour les publics les plus jeunes, le Collège des Bernardins propose plusieurs activités : des visites des expo-

Informations / tarifs / inscriptions :
www.collegedesbernardins.fr et 01 53 10 74 44

sitions, les goûters philo, des contes, les ciné philo… Quelques exemples :

Tous à l'expo !
Pour les enfants jusqu'à 13 ans accompagnés d'un adulte. Regarder et se questionner face à l'art contemporain exposé au Collège des Bernardins.

Tous à l'expo Videodrones !
Mercredi 7 mars,
de 14h30 à 15h30

Tous à l'expo Bouquet final !
Mercredi 23 mai,
de 14h30 à 15h30

Goûters philo
Pour les enfants de 8 à 12 ans accompagnés d'un adulte. Apprendre à réfléchir aux grandes questions de la vie. Un débat parallèle à celui des enfants est proposé aux parents.

Débat enfants :
Est-ce que je suis libre quand j'obéis ?
Débat parents :
Ces contraintes qui nous libèrent.
Samedi 4 février,
de 10h30 à 12h

Débat enfants :
Que nous apprend l'histoire ?
Débat parents :
Cette histoire qui nous façonne.
Samedi 31 mars,
de 10h30 à 12h

LA FORMATION

Au sein du Collège des Bernardins, l'École Cathédrale, fondée par le cardinal Lustiger, rassemble une diversité d'enseignements. Les Cours publics accueillent toute personne désireuse de découvrir la religion chrétienne ou d'approfondir sa foi grâce à des cours sur l'Écriture sainte, le judaïsme, la théologie, la philosophie, l'art, l'histoire et la culture religieuse, etc. Outre les Cours publics, la Faculté Notre-Dame, le Centre Chrétien d'Études Juives, l'Institut Supérieur de Sciences Religieuses, la Formation des Responsables, l'Institut de la Famille, l'École de la Foi et la Formation continue de la Foi proposent des formations, dont certaines sont diplômantes, ayant chacun une pédagogie adaptée aux personnes concernées. Exemples de cours :

Art et transcendance
12 mercredis de 17h30 à 19h30

L'homme au cœur de l'économie
5 mardis de 20h30 à 22h

Regards croisés sur la conception de la femme dans le judaïsme et le christianisme
6 jeudis de 14h à 16h

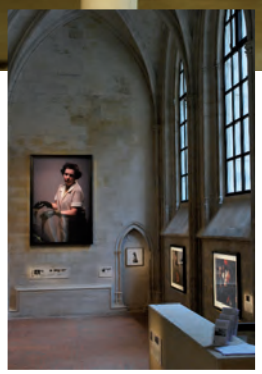
Les « Jeudis Théologie »
De 12h45 à 13h30
La vérité est-elle toujours bonne à dire ? Prier sert-il à quelque chose ? Que signifie l'espérance ? …

LA RECHERCHE

Le Collège des Bernardins s'appuie sur un pôle de recherche composé de six départements : « Sociétés humaines et responsabilité éducative », « Économie, Homme, Société », « Éthique biomédicale », « Société, Liberté, Paix », « Judaïsme et christianisme », « La parole de l'art ». Son originalité est de réunir théologiens, universitaires et praticiens autour de la question essentielle de l'homme dans une approche pluridisciplinaire. Chaque département identifie une thématique sur laquelle il concentre ses travaux de recherche sur une durée de deux ans et propose une programmation de conférences et colloques spécifiques. La Chaire des Bernardins, présidée par une personnalité pour deux ans, contribue au rayonnement du pôle de recherche.

—
Toute la programmation
sur www.collegedesbernardins.fr

Informations / tarifs / inscriptions :
www.collegedesbernardins.fr et 01 53 10 74 44



LE COLLÈGE DES BERNARDINS

- **un bâtiment exceptionnel du XIII^e siècle restauré à l'initiative de l'Église catholique de Paris,**
- **un lieu dédié aux espoirs et aux questions de notre société et à leur rencontre avec la sagesse chrétienne,**
- **des rencontres et débats, des activités culturelles (art contemporain, arts vivants, musique, activités pour le jeune public), de la formation théologique et biblique, et un pôle de recherche.**

NOUS AVONS BESOIN DE VOTRE SOUTIEN

La Fondation des Bernardins, placée sous l'égide de la Fondation Notre Dame, reconnue d'utilité publique, permet à ses donateurs de bénéficier de l'ensemble des dispositions fiscales et de la déduction de 75 % du montant du don effectué au titre de l'ISF.

Création www.surunnuage.com - Photos : Domitille Chaudieu, Laurence de Terline et Josselin de Guényveau.

COLLÈGE DES
BERNARDINS

20 rue de Poissy - 75005 Paris
Métro : Maubert-Mutualité, Cardinal Lemoine
www.collegedesbernardins.fr

Votre contact à la Fondation des Bernardins :
Sophie Carlander 01 53 10 02 75 - scarlander@fondationdesbernardins.fr

Musique
12 janvier, 20h
Grand auditorium — Tarif A
ALTERMINIMALISMES 7
CENTENAIRE + KINGQ4 / QUATUOR BÉLA
lire p. 16 & p.18

Musique
19 janvier & 20 janvier, 20h
Nef, ancienne sacristie & grand auditorium — Tarif C / D
MICHAËL LEVINAS
CLAVIERS EN MIROIRS
lire p. 20

Arts Plastiques
10 février – 15 avril
Vernissage le 9 février, 18h
Ancienne sacristie — Entrée libre
CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT
VIDÉODRONES
lire p. 23

Arts Plastiques
10 février – 15 avril
Vernissage le 9 février, 18h
Nef — Entrée libre
JAN KOPP
LE TOURNIQUET
lire p. 28

Performance
12 février, 17h & 18 février, 20h
Grand auditorium — Tarif A
GRAND MAGASIN
BILAN DE COMPÉTENCES
lire p. 30

Musique
1er mars, 20h
Nef — Tarif A
ALTERMINIMALISMES 8
ROVA SAXOPHONE QUARTET
lire p. 34

Danse
10 & 11 mars, 20h
Petit auditorium — Tarif A
ESZTER SALAMON
DANCE FOR NOTHING
lire p. 36

Arts Plastiques
10 mai – 15 juillet
Vernissage le 9 mai à 18h
Ancienne sacristie — Entrée libre
MICHEL BLAZY
BOUQUET FINAL
lire p. 40

Arts Plastiques
10 mai – 15 juillet
Vernissage le 9 mai à 18h
Nef — Entrée libre
TANIA MOURAUD
DEUXLARMESSONT SUSPENDUESÀMESYEUX
lire p. 44

Lecture
10 mai, 20h
Grand auditorium — Tarif A
VIRGINIE COLEMYN & GRÉGOIRE MONSAINGEON
PAUL CLAUDEL
lire p. 46

Musique
16 mai, 20h
Nef — Tarif C / D
ALTERMINIMALISMES 9
MEREDITH MONK
lire p.50

Musique
7 juin, 20h
Grand auditorium — Tarif A
ALTERMINIMALISMES 10
EYELESS IN GAZA / GARTH KNOX, AGNÈS VESTERMAN & SYLVAIN LEMÊTRE
lire p.54 & p.56

Danse
15 juin & 16 juin, 20h
Nef — Tarif A
LOÏC TOUZÉ & YASMIN RAHMANI
GOMME
lire p. 58

Tarif A / plein : 14 euros, réduit : 8 euros
Tarif B / plein : 20 euros, réduit : 12 euros
Tarif C / plein : 35 euros
Tarif D / plein : 25 euros, réduit 12 euros

COLLÈGE DES
BERNARDINS

20, rue de Poissy — 75005 Paris
Tél : 01 53 10 74 44
www.collegedesbernardins.fr